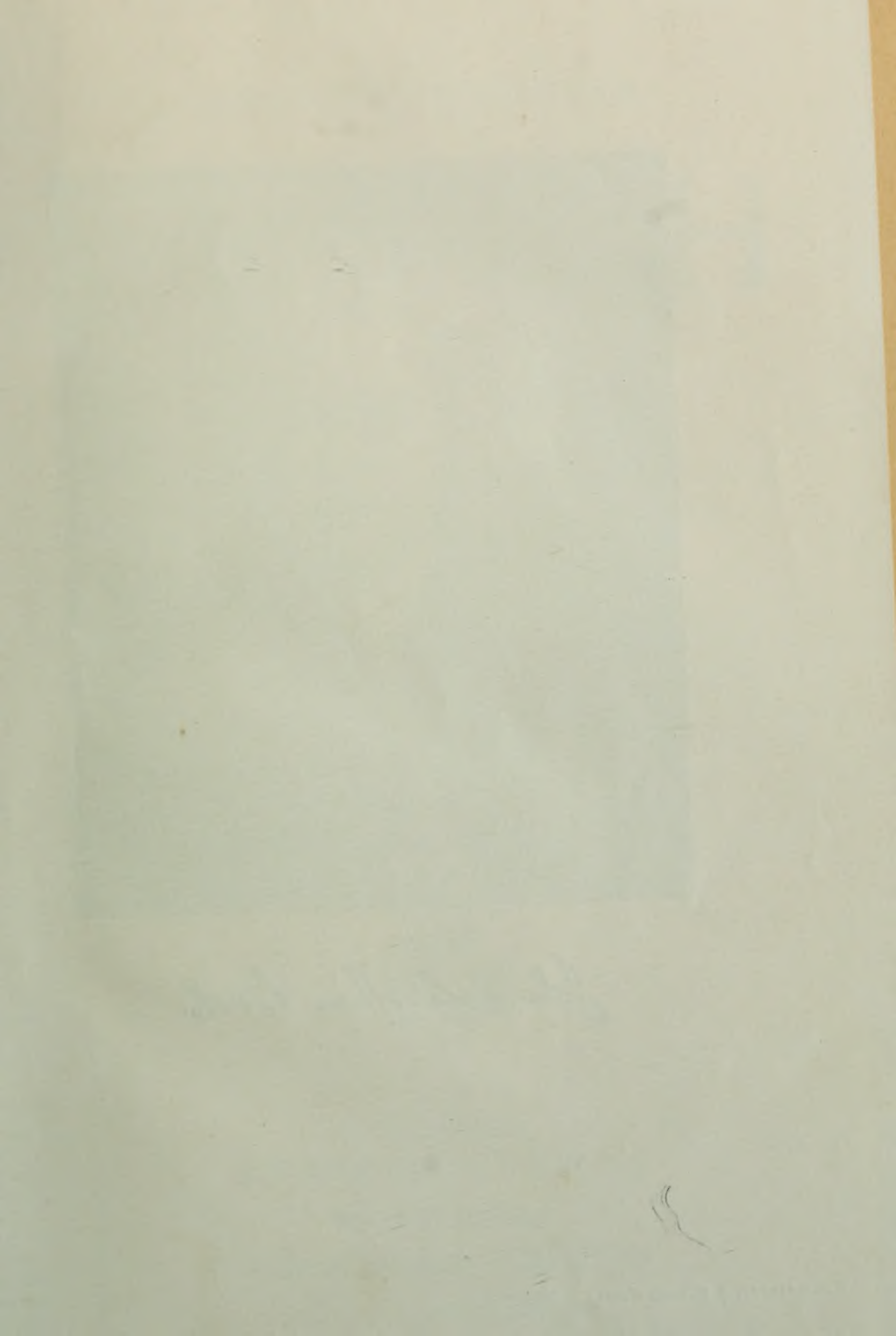


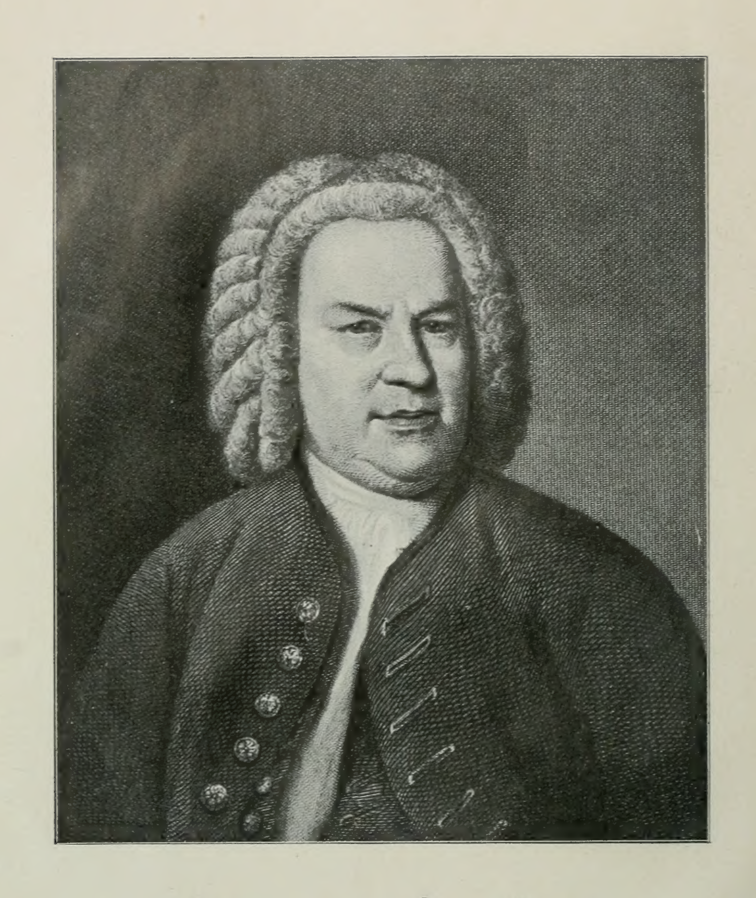
1971

108-109









Johann Sebastian Bach.

ALBERT SCHWEITZER

J. S. BACH

LE MUSICIEN-POÈTE

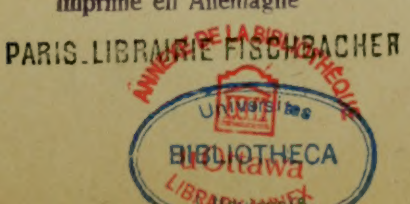
AVEC LA COLLABORATION DE
M. HUBERT GILLOT
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

PRÉFACE
DE
CH. M. WIDOR

4me TIRAGE



LEIPZIG
BREITKOPF & HÄRTEL
Imprimé en Allemagne
PARIS. LIBRAIRIE FISCHBACHER



A LA MÉMOIRE

DE

MADAME MATHILDE SCHWEITZER

HOMMAGE DE PROFONDE GRATITUDE

AVANT-PROPOS

J'avais dix ans quand je fis connaissance avec les chorals de Bach. M. Eugène Münch, l'organiste de l'église St. Etienne de Mulhouse, m'emmenait à son orgue tous les samedi soirs, quand il allait s'exercer pour l'office du lendemain. C'est avec une émotion profonde que je suivais les sons mystérieux qui allaient se perdre dans la vaste nef sombre.

Les souvenirs de ces premières et profondes émotions artistiques me sont revenus quand j'ai entrepris d'écrire le chapitre sur les chorals. Certaines phrases m'arrivaient toutes formées au bout de la plume, et je m'aperçus alors que je ne faisais que répéter les mots et les images par lesquels mon premier maître d'orgue m'avait ouvert la compréhension de la musique de Bach.

J'ai la douleur de ne pouvoir lui exprimer ma reconnaissance: il a été enlevé, dans la fleur de l'âge, à sa famille et à ses amis.

Voilà dix ans que son frère, M. Ernest Münch, m'a associé, en qualité d'organiste, à la belle tâche qu'il a entreprise: faire entendre l'une après l'autre toutes les œuvres vocales de Bach avec le chœur de l'église St. Guillaume de Strasbourg. Toute grande œuvre d'art, comme toute grande idée, a besoin d'une certaine atmosphère d'enthousiasme pour se révéler dans toute sa beauté: les chanteurs du chœur de St. Guillaume, si dévoués à la cause de Bach, avec leur vaillant directeur, ont créé cette atmosphère autour de moi.

Mon étude veut plutôt être une étude esthétique qu'une étude historique. La partie historique n'est plus à faire: elle est faite par Spitta qui a rassemblé les documents biographiques, et par cette élite d'artistes érudits qui ont collaboré aux publications de la Bachgesellschaft. Les chapitres historiques de l'ouvrage présent reposent sur les études de ces historiens dont à chaque page je me suis senti le débiteur.

Je me fais un devoir de remercier ici mon ami et fidèle collaborateur, M. Hubert Gillot, qui représente avec tant de distinction les lettres françaises à l'Université de Strasbourg. Si malgré ses précieux conseils l'influence du style allemand se trahit çà et là, que le lecteur français pardonne. C'est là l'héritage fatal de ceux qui vivent et qui pensent dans deux langues. Mais, ne sont-ils pas nécessaires à la science et à l'art surtout, ces esprits qui appartiennent à deux cultures?

Si de tout temps le beau privilège de l'Alsace a été de faire connaître l'art français et la science française en Allemagne et, en même temps, de frayer la voie, en France, à ceux des penseurs et des artistes allemands qui ont une importance européenne, cette tâche ne s'impose-t-elle pas aux alsaciens de notre génération qui sont restés en contact avec la culture française, plus qu'à ceux de n'importe quelle autre époque?

A. S.

PRÉFACE

Dans un article publié en novembre 1885 par la *Revue des Deux Mondes* à l'occasion d'un concert de la *Concordia*, où avait été exécutée la *Passion de St. Matthieu*, le très regretté critique, M. René de Récy, s'en prenait aux biographes du maître et faisait remarquer les lacunes de leur œuvre au point de vue esthétique. S'attaquant au plus célèbre d'entre eux, „Spitta, disait-il, a noté les moindres incidents de la vie de Bach, . . . il commente en détail chaque composition, en retrace la genèse, en établit l'ordre chronologique, en donne l'analyse . . . . C'est un vaste chantier où sont préparés avec art les matériaux d'une œuvre qui, malgré tout, reste à faire; car rien n'est fait tant que la critique s'attache à détailler à la loupe les beautés de tel ou tel passage, au lieu de s'élever à la vue d'ensemble, son véritable domaine".

Or, c'est précisément cette vue d'ensemble que nous offre le présent travail dont l'histoire me paraît singulièrement suggestive, car devant se limiter tout d'abord à l'étude des chorals, la force des choses l'a peu a peu entraîné jusqu'à embrasser l'œuvre entière.

Ce travail est né des hasards d'une conversation.

Il y a quelques années, je recevais assez souvent la visite d'un jeune Strasbourgeois, docteur en philosophie et maître de conférences à la Faculté de Théologie, en même temps que musicien passionné, exécutant habile. Il venait me demander conseil sur l'interprétation des maîtres, se mettait à l'orgue, et je l'écoutais; puis nous discutions. Comme

il connaissait très bien les vieux textes Luthériens, je lui faisais part de mon inquiétude en face de quelques œuvres, de mon incompréhension de certains chorals passant brusquement d'un ordre d'idées à un autre, du chromatisme au diatonisme, du grave à l'aigu, sans raison apparente ni déduction logique:

„Quelle peut être ici la pensée de l'auteur, qu'a-t-il voulu dire? S'il rompt ainsi le fil de son discours, c'est donc qu'il a un autre objectif que celui de la musique pure, et que sans doute il tient à mettre en relief une idée littéraire . . . mais cette idée, comment la connaître?"

— „Tout simplement par les paroles du cantique", me répondait Schweitzer; et alors il me récitait les vers du Choral en question, lesquels justifiaient pleinement le musicien, et montraient la souplesse de son génie descriptif aux prises avec le mot à mot du texte: je venais de constater qu'il était impossible d'apprécier l'œuvre en ignorant le sens des paroles sous-entendues.

Et c'est ainsi que nous nous mettions à feuilleter les trois livres du recueil en découvrant l'exacte signification des choses. Tout s'expliquait et s'éclairait, non-seulement dans les grandes lignes de la composition, mais jusque dans le plus petit détail. Musique et Poësie s'étreignaient étroitement, chaque dessin musical correspondant à une idée littéraire. Et c'est ainsi que ce recueil admiré jusqu'alors comme un modèle de contrepoint pur, m'apparaissait comme une suite de poëmes d'une éloquence, d'une intensité d'émotion sans pareilles.

La première conséquence de notre analyse fut que la nécessité s'imposait d'une édition des chorals portant le texte littéraire inscrit au-dessus de la musique qui le commente, édition dans laquelle on respecterait l'ordre voulu par le Compositeur, d'après la succession des fêtes de l'année.

La seconde, c'est qu'une étude sur le symbolisme de ces

trois livres ne s'imposait pas moins; et que s'il était un critique tout indiqué pour l'entreprendre, c'était certainement Schweitzer, grâce à ses aptitudes à la fois théologiques, philosophiques et musicales.

Et il se mit au travail, commençant par assembler les textes dont Bach s'était servi, recherche délicate, beaucoup d'entre eux n'étant plus en usage dans la liturgie Luthérienne, et par cela même assez difficiles à retrouver.

Mais bientôt il s'apercevait qu'à diverses époques, Bach ayant traité les mêmes sujets soit instrumentalement, soit vocalement, l'analyse des Chorals entraînait celle des Cantates: impossible de séparer les uns des autres, les mêmes formules, les mêmes volontés, le même idéal se manifestant çà et là. Bref, la petite étude que je lui avais demandée devenait un gros travail d'ensemble. Il fallait écrire tout un chapitre sur l'histoire de la musique religieuse en Allemagne, afin de faire comprendre dans quel esprit Bach a travaillé, montrer quelle est sa part d'invention, distinguer ses thèmes à lui des mélodies qu'il a prises, pour les intercaler dans ses *Passions* sous forme des Chorals, à droite et à gauche dans un passé qui remonte quelquefois jusqu'au Moyen-âge; (toutes les mélodies de ces Chorals existaient avant lui). Il fallait, de plus, laisser entrevoir l'invasion de la musique dramatique dans la liturgie des Eglises Allemandes à cette époque. Il fallait réserver enfin tout un long chapitre aux notes et aux documents biographiques indispensables ....

— „Tant mieux, lui disais-je, votre œuvre n'en sera que plus intéressante, écrivez autant de chapitres qu'il faudra, rien ne presse".

Et lui, alors, de m'objecter ses terreurs en face d'un sujet aux proportions sans cesse grandissantes, et la diversité de ses travaux et les nécessités de sa carrière universitaire .... —" D'accord, mais avec de l'ordre et de la volonté, que ne fait-on pas?" —

Je connaissais ses facultés de travail que je pouvais constater, d'ailleurs, à ses voyages à Paris, chaque fois qu'il venait me lire le chapitre terminé.

M. Schweitzer qui a déjà publié un ouvrage très remarqué sur Kant, une étude historique très personnelle sur la vie de Jésus, nous livre aujourd'hui ce volume de haute critique, dont vous allez juger de l'intérêt. Et pendant ces cinq ou six années de rude labeur, malgré tant d'occupations absorbantes, il a su trouver les heures nécessaires pour entretenir son mécanisme de virtuose, j'en prends à témoin les fidèles de l'Eglise St. Guillaume où s'exécutent de si belles œuvres, *Motets, Cantates, Passions*, M. Munch au pupitre de Kappellmeister, M. Schweitzer au clavier.

Voici donc enfin le couronnement si longtemps attendu de ce monument qui a pour assises les travaux des Forkel, Hilgenfeld, Reissmann, Bitter, Spitta (pour l'Allemagne), des Ernest David, William Cart, Pirro (pour la France), de Lane Poole (pour l'Angleterre) etc., travaux admirables par les recherches et l'abondance des documents. De tous ces biographes, il est curieux de constater que celui qui devrait, sous certains rapports, le mieux nous renseigner, paraît au contraire le moins bien informé: Forkel qui fut l'ami des fils de Bach et qui écrivait cinquante ans après sa mort, n'a pas connu la moitié de son œuvre; c'est à peine s'il dit un mot des *Passions* qu'il n'a peut-être jamais entendues.

Sauf l'ouvrage d'Hilgenfeld qui date de 1850, tous les autres sont postérieurs à 1873.

Des générations nombreuses se sont succédé dans l'ignorance à peu près absolue de l'œuvre du maître d'Eisenach. Composée en 1729, la *Passion selon St. Matthieu* était tombée en oubli lorsque Zelter suggéra à son élève Mendelssohn l'idée de la faire entendre. On peut dire que la gloire de Bach date de cette exécution triomphale de Berlin, le vendredi saint 1829; mais cette gloire ne commencera à ray-

onner sur le monde qu'au fur et à mesure des publications de la Bach-Gesellschaft, c'est à dire à partir de 1850.

En France, le mouvement fut déterminé par de tout autres causes, et seulement quelques années plus tard. Ces causes, je les ai indiquées dans mon Appendice au Traité de Berlioz (*Technique de l'orchestre moderne*, *Breitkopf, 1904*). La principale, c'est la rencontre sur le grand chemin artistique, de notre génial facteur d'orgues, A. Cavaillé-Coll, et du célèbre organiste Belge, Lemmens, qui revenait alors de Breslau où il était allé recueillir, chez le vieux Hesse, les pures traditions classiques.

Lemmens a été mon maître, ainsi que celui de Guilmant, et ces traditions, il nous les a laissées pour les transmettre à notre tour.

Les magnifiques instruments de Cavaillé-Coll nous permirent, par leur précision et leur sonorité, d'admirer de plus près les œuvres des maîtres, de les mieux sentir. Quant à celles de Bach, *Sonates*, *Chorals*, *Préludes*, *Fugues*, plus nous les pratiquions, plus elles nous pénétraient. On accélère inconsciemment le mouvement de certains auteurs dont on joue plusieurs fois les mêmes pièces: ici, c'est tout le contraire, car chaque note demande à être distinctement entendue: dans cette admirable polyphonie, jamais rien d'inutile.

Cavaillé-Coll rappelait, toujours avec le même étonnement, la lenteur de la Fugue en *ré majeur* sous les doigts du vieux Hesse, à Paris, en l'Eglise S[te.] Clotilde dont l'orgue venait d'être achevé.

Chaque fois qu'on redit une pièce de Bach, il semble qu'on y découvre quelque détail nouveau. On cherche à mieux rendre les intentions de l'auteur, et l'on va moins vite afin de s'écouter mieux.

Elevés dans le culte de Bach, les organistes Français, depuis quarante ou cinquante ans, se sont faits les propagateurs dévoués de son œuvre vocale. La société que je

dirigeai près de dix ans, la *Concordia*, produisit bon nombre de *Cantates*, le *Magnificat*, la *Matthäus-Passion etc.* . . . Plusieurs autres societés chorales se sont formées depuis, dans le même but.

Si le Maître d'Eisenach est aujourd'hui populaire dans le monde artistique Parisien, ce n'est pas sans quelques secrètes affinités de race, sans quelques raisons d'assez proche consanguinité. Nous savons qu'il a été fort épris de notre art, fort admiratif des Grigny, Dieupart, Couperin, dont il faisait copier les œuvres à ses élèves. Oui, certes, son esprit reste très allemand, mais peut-on nier dans la forme, l'influence des maîtres Français ou Italiens? Le fait est si vrai que j'en trouve une curieuse constatation dans cette lettre de Zelter à Goethe, datée du 5 avril 1827:

„Le vieux Bach avec toute son originalité, fils de son pays et de son temps, n'a pas su échapper à l'influence des Français, notamment à celle de Couperin. On veut se montrer aimable (*gefällig erweisen*), il en résulte des œuvres qui ne sauraient rester telles qu'on les produit. Heureusement, il n'y a qu'à enlever ces „amabilités, ces couches de légère dorure“, et la vraie valeur apparaît aussitôt. C'est ainsi que j'ai arrangé, pour mon usage propre, beaucoup de Cantates, et mon cœur me dit que de là-haut, le vieux Bach m'approuve par un signe de tête, comme autrefois le bon Haydn: „Oui . . . c'est bien!“

O candeur! Le signe de tête, nous le voyons d'ici: rouge de colère, Bach saisit sa perruque et la lui jette au nez: „Ah, tu te permets de gratter ma musique, attends un peu...!“

Zelter pouvait être un bon pédagogue, mais un artiste, non. Ce qu'il admirait du Cantor de St. Thomas c'était l'extraordinaire technique; quant au reste, il était loin d'en soupçonner la véritable grandeur.

Aujourd'hui le monde entier admire Bach précisément parce que, tout en restant fidèle à ses origines, tout en gar-

dant les traits caractéristiques *sui generis*, il parle à des Français ou à des Italiens comme s'il était des leurs; chacun peut s'entendre avec lui.

Il lisait tout: la preuve en est dans les sujets de Fugue qu'il prenait aux uns et aux autres, aux Italiens comme aux Allemands. Il entendait le latin et le français, ses manuscrits nous l'apprennent. C'était un penseur et un poëte; il avait à la fois le sens du pittoresque et celui du drame.

Quant à sa religiosité et à son mysticisme, ils sont d'ordre si pur, si vrai, si profond qu'ils planent au-dessus de toutes les formules. Les cris de joie ou de douleur ne sont-ils pas les mêmes dans toutes les langues? Devant une tombe, en face de „l'au-delà", suivant qu'il est protestant, catholique ou orthodoxe, l'être humain prend-il différentes attitudes? En tant qu'appuyée sur la poësie religieuse nationale, l'œuvre de Bach synthétise et résume l'évolution artistique qui se prépare en Allemagne dès le XIIe siècle, en dehors de toute tendance confessionelle. Dans certains Chorals, on retrouve des thèmes Grégoriens. Le Cantor chargé d'enseigner le catéchisme Luthérien aux élèves de St. Thomas, écrit des *Messes brèves*, des *Magnificat*, et son œuvre de prédilection, celle à laquelle il travaillera le plus longtemps, la reprenant, la remaniant chaque fois qu'il en a le loisir, c'est la *Messe en si mineur.*

Son génie s'inquiète peu des lignes de démarcation qui cloisonnent notre planète, de toutes ces frontières morales ou politiques établies par les hommes. Comme Homère, comme Shakespeare, comme Dante, il méprise les injures du Temps. Oubliez certaines expressions, certaines tournures de phrase, ces cadences uniformes, ces progressions abusives, en un mot, toutes les petites habitudes d'une époque, le fond reste d'une vigueur, d'une jeunesse décourageantes pour ses débiles successeurs.

A l'âge de trente ans, il s'était senti assez sûr de lui

pour arrêter ses programmes et fixer définitivement le choix de ses expressions mystiques: joie, tristesse, confiance sereine, quiétude etc., chacun de ces états d'âme aura désormais sa formule, son étiquette musicale. Et avec quelle finesse, quelle profondeur psychologique sait-il faire ressortir les nuances de la même idée! Avec quel art use-t-il de ces immuables formules, de ces leitmotiv auxquels il restera fidèle toute sa vie, les assouplissant, les triturant à plaisir pour traduire avec plus de subtilité et de précision ce qu'il a dans le cœur!

Mieux que tous les discours du monde, les pages que vous allez lire montreront la puissance de ce cerveau extraordinaire, car elles vous donneront des exemples et des preuves. Depuis Mozart jusqu'à Wagner, il n'est pas un musicien qui n'aît jugé l'œuvre de Jean Sébastien Bach comme le plus fécond des enseignements. Eh bien! Si telle était l'opinion des Maîtres, alors qu'une partie de cette œuvre gisant ignorée, enfouie sous la poussière des bibliothèques, il était difficile d'en saisir l'entière signification, quelle sera la nôtre aujourd'hui que tout vient d'être publié?

Jusqu'ici c'étaient cette écriture, cette polyphonie, cette technique que nous admirions, étonnante mixture d'habilité et de clair bon-sens; pas une note qui ne parût le résultat d'un long raisonnement et qui cependant ne fût venue „là“ au bout de la plume tout naturellement, la seule vraie, la seule juste. Et voici qu'au-dessus de ces étonnantes qualités de facture, nous allons en découvrir d'autres d'un ordre supérieur. C'est un penseur, un poëte, un génial traducteur d'idées qui tout à coup se révèle en ce prodigieux ciseleur, c'est le père de l'école moderne, le Maître pathétique et pittoresque.

Bach est mort le 18 juillet 1750; il aura donc fallu cent cinquante cinq ans pour qu'il nous fût enfin permis de pénétrer son symbolisme, de constater en lui un sentiment descriptif

et pictural semblable à celui des Primitifs, de suivre sa pensée pas à pas, et de contempler en pleine lumière l'incomparable unité de son art.

En parcourant le livre de M. Schweitzer, il semble que nous assistions à l'inauguration d'un monument: les derniers échafaudages, les derniers voiles viennent de tomber, nous circulons tout autour de l'édifice pour en étudier les détails, puis nous reculons jusqu'au point d'où notre œil en embrasse l'ensemble: et nous le jugeons.

Venise 20 octobre 1904. *Ch. M. Widor.*



TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

LA MUSIQUE SACRÉE EN ALLEMAGNE JUSQU'A BACH 1-104

DEUXIÈME PARTIE

LA VIE ET LE CARACTÈRE DE BACH 105-170.

TROISIÈME PARTIE

LA GENÈSE DES ŒUVRES DE BACH 171-324.

QUATRIÈME PARTIE

LE LANGAGE MUSICAL DE BACH 325-400.

CINQUIÈME PARTIE



Iᵉ PARTIE

LA MUSIQUE SACRÉE EN ALLEMAGNE JUSQU'À BACH

I. Le choral dans l'œuvre de Bach

Il y a une différence fondamentale entre Bach et Händel. L'œuvre de Bach a pour base le choral, Händel, lui, n'en fait aucun usage. Chez l'un, l'invention libre est tout, chez l'autre, chez l'auteur des cantates et des Passions, elle jaillit du choral et s'efface derrière lui. Les plus belles et les plus profondes des œuvres de Bach, celles où s'exprime, sous forme musicale, le plus intime de sa pensée philosophique, sont des fantaisies pour orgue sur des mélodies de choral.

N'est-ce pas un fait curieux que Bach, génie créateur s'il en fut, donne pour base à son œuvre des mélodies toutes faites? C'est qu'aussi bien les circonstances extérieures l'y contraignaient. Il était organiste et maître de chapelle. Comme tel, il composait pour le culte. Ses cantates et ses Passions sont destinées à trouver place dans la liturgie, et, certes, il ne s'avisait guère qu'un jour elles seraient données en dehors du culte. Ecrivant pour l'église, il se trouvait obligé de rattacher ses œuvres au choral, principe unique de la musique sacrée du protestantisme. Händel était libre; il n'écrivait pas des cantates, mais des oratorios pour concert spirituel.

De la nécessité jaillit la force. C'est au choral, précisément, que l'œuvre de Bach doit sa grandeur. Le choral le met non seulement en possession des trésors de la poésie

et de la musique protestante, mais encore, il lui ouvre les richesses du Moyen-Age et de la musique sacrée latine dont lui-même est issu. Par le choral, sa musique étend ses racines jusqu'au XII[e] siècle et se trouve, ainsi, en contact vivifiant avec un grand passé. Elle n'est plus seulement un phénomène individuel; en elle revivent les aspirations, les efforts, l'âme même des générations antérieures. L'art de Bach représente l'éclosion du choral sous le souffle d'un grand génie. Ce n'est pas une génération, ce sont des siècles qui ont produit cette œuvre colossale.

Or, s'il est vrai que le génie résume à lui seul une génération toute entière, en exprimant sous une forme adéquate l'idée qui travaille son temps, et qu'il faille, partant, pour le comprendre, l'examiner en fonction de l'époque d'où il est sorti, une conséquence s'impose: asseoir l'étude de Bach sur une base plus large encore. C'est ce qu'a bien compris son grand biographe Spitta. Avant de nous donner son portrait, il remonte dans le passé et nous retrace l'histoire de la grande famille des Bach. Nous les voyons répandus dans les petites villes de l'Allemagne du centre, tous organistes et Cantors, tous droits, un peu entiers, tous énergiques, tous modestes, avec pourtant le sentiment de leur valeur. Nous assistons aux grandes réunions de famille, où ils cultivent l'esprit de solidarité et un idéal commun. Nous parcourons ce qui nous est parvenu de leurs œuvres. Et de ce milieu, et de ces œuvres nous voyons sortir Sébastien Bach. Nous le pressentons, nous le comprenons avant de le connaître. Nous prévoyons que l'idée et les aspirations qui se manifestent dans cette famille ne sauraient s'arrêter là, mais qu'elles se réaliseront nécessairement quelque jour, sous une forme parfaite et définitive, dans un Bach unique en qui réapparaîtront et survivront les personnalités différentes de cette grande famille. Jean Sébastien Bach, pour parler le langage de Kant, s'impose à nous comme une sorte de postulat historique.

Ainsi procède le biographe à l'égard de l'homme; ainsi doit procéder le musicien à l'égard de l'œuvre elle-même. Une histoire du choral: telle est la base que réclame l'étude de l'œuvre. L'évolution de la musique, tout comme l'évolution de la poésie religieuse du Moyen-Age allemand, conduisent à l'avènement du choral dans la Réforme. Mais elles ne s'arrêtent pas là. Le point final, vers lequel toutes deux convergent dans leur complexité, c'est Bach. Qu'on les suive l'une ou l'autre: au bout du chemin, on rencontrera Sébastien Bach.

Les plus belles fleurs de la poésie allemande depuis le Moyen-Age jusqu'au XVIIIe siècle, les strophes de choral, fleurissent ses cantates et ses Passions. C'est Bach qui en révèle la beauté; c'est lui qui les extrait du recueil des cantiques pour en faire la propriété du monde entier.

Et, de même aussi, les essais d'harmonisation du choral, qui occupent les maîtres antérieurs, ont en lui leur aboutissant. C'est lui qui réalise l'harmonisation idéale.

Ce que les Scheidt, les Buxtehude et les Pachhelbel annoncent d'une façon lointaine dans leurs fantaisies sur choral, est devenu réalité dans celles de Bach: elles sont des poèmes pour orgue.

Du motet, qui se rattache au choral, sort, sous l'influence de la musique orchestrale, italienne et française, la cantate. Cette grande impulsion étrangère se poursuit et s'achève dans les cantates de Bach. Un fait seulement: le chœur de la première cantate qu'il fit entendre à Leipzig, en 1714 (No. 61), est une ouverture française. Bach lui même l'intitule „Ouverture“ et se sert du mot „gai“ pour indiquer le mouvement de la partie médiane.

A la fin du XVIIe siècle, le drame biblique, en faveur au Moyen-Age, sous la forme du Drame-Passion en musique revient frapper à la porte des églises. La lutte s'engage pour ou contre cette création nouvelle. C'est Bach encore qui y met fin. Il ré-

habilite l'ancienne Passion en l'idéalisant: il écrit la Passion selon St. Matthieu.

De quelque côté qu'on le considère, Bach est donc le dernier terme d'une évolution artistique qui, préparée dès le Moyen-Age, dégagée et activée par la Réforme, arrive à son plein épanouissement au XVIII[e] siècle. Le choral est au centre de cette évolution. Son histoire s'impose donc comme le prélude nécessaire d'une étude sur Bach.

II. L'origine des textes de chorals[1]

Hoffmann von Fallersleben. Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. 1854. 3[e] Ed. 1861.
Philipp Wackernagel. Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17[ten] Jahrhunderts. 5 Volumes. 1864—1877.
Fischer. Kirchenliederlexikon. Perthes. Gotha 1878.
E. Koch. Geschichte des deutschen Kirchenlieds und Kirchengesangs. 7 Volumes. 3[e] Edit. 1866.
E. Wolf. Das deutsche Kirchenlied des 16[ten] und 17[ten] Jahrhunderts. 1894. Stuttgart.
Albert Knapp. Evangelischer Liederschatz. 2 Volumes. 1[ère] Ed. 1837.
Philipp Dietz. Die Restauration des evangelischen Kirchenlieds. Marburg 1903.
Voir la bibliographie complète dans la Realencyclopädie für Theologie und Kirche de *Hauck*, article „Kirchenlied". Leipzig. Hinrichs. 1901.

Il était d'usage dans l'Eglise des premiers siècles que l'assemblée des fidèles prît une part directe au culte en chantant des hymnes, des Amen, des Kyrie et certaines doxologies. Mais au tournant du VI[e] et du VII[e] siècle, l'introduction du chant Grégorien détermine une révolution qui supprime cette participation des fidèles au profit d'un chœur. De l'ancien usage, il ne subsiste que quelques petits privilèges accordés au peuple, entre autres, celui de chanter le Kyrie à l'office de Pâques. C'est de là, précisément, que va sortir la poésie spirituelle allemande. En un pays où le peuple faisait grand cas de son privilège, on en vint, au XII[e] siècle, au plus tard,

1. Les chorals de Bach sont cités d'après l'édition Peters où ils remplissent les volumes V, VI, VII des œuvres pour orgue.

à adjoindre au Kyrie des strophes allemandes. La poésie allemande se trouvait ainsi introduite dans l'église.

Voici la première de ces poésies pascales:

„Christ ist erstanden
Von der Marter alle,
Des sollen wir alle froh sein,
Christ soll unser Trost sein,
Kyrioleis.

Halleluja, Halleluja, Halleluja.
Des sollen wir alle froh sein,
Christ soll unser Trost sein,
Kyrioleis.

On appelait ces chants „Kirleisen", c'est à dire, chants du Kyrie et, pendant longtemps, on ne s'émancipa point de la tradition qui voulait que toute poésie spirituelle se terminât soit par „Kyrieleis" soit par „Halleluja".

Les Mystères, très en faveur au XIVe et au XVe siècle, comme l'on sait, contribuèrent, eux aussi, au développement de la poésie spirituelle. Nous possédons une série de chants de Noël en forme de berceuses, composées à l'occasion de la Nativité, et qu'il était d'usage de représenter à l'église. Quelques unes d'entre elles sont fort curieuses, non seulement pour leur caractère naïf, mais, surtout, pour l'alternance de phrases allemandes et latines, qu'elles présentent. Le sens en est difficile à préciser. Tout n'y repose, en effet, que sur l'assonnance de syllabes sonores et sur le bercement du rythme, mais le charme n'en est pas moins indéniable. Voici deux de ces cantiques, qui ont passé dans les chorals de Bach:

„In dulci jubilo,
Nun singet und seid froh.
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio

Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio
Alpha et O, Alpha et O."
(Bach V, No. 35.)

„Puer natus in Bethlehem
In Bethlehem
Unde gaudet Jerusalem
Jerusalem
Halle, Hallelujah.
Ein Kind geborn zu Bethlehem
Zu Bethlehem
Des freuet sich Jerusalem
Halle, Hallel.

Cognovit bos et asinus
Asinus
Quod puer erat Dominus
Dominus
Halle, Hallel.
Das Oechslein und das Eselein
Eselein
Erkannten Gott, den Herren sein
Halle, Hallel."
(Bach V, No. 46.)

Une fois bien établie, la nouvelle poésie spirituelle songea à aborder de nouveaux sujets, en paraphrasant en vers allemands le Pater noster, le Credo, les dix Commandements et les sept Paroles à la croix. De plus, elle s'appropria les hymnes latines en les traduisant. Au total, le XIVe et le XVe siècle marquent l'apogée de cette grande poésie spirituelle, dont les commencements remontent jusqu'au XIe siècle.

La Réforme du XVIe siècle, proclamant l'usage du chant allemand dans les cérémonies du culte, se trouvait donc en présence d'un nombre considérable de cantiques spirituels hérités du Moyen-Age. Elle fit son choix et retoucha légèrement les poésies qui lui semblaient correspondre le mieux à son inspiration. C'est à cette tâche que Luther consacre les richesses de son talent. Cet homme, en qui Friedrich Nietzsche lui-même n'a pas hésité à saluer le génie de la langue allemande, possédait le don d'écouter le langage du peuple, „de regarder sur la bouche des gens“, comme il disait lui-même et de reproduire ce langage avec naturel et distinction à la fois.

Il se met donc à l'œuvre. Il retouche et modifie çà et là, tout en sachant conserver leur fraîcheur à ces poésies anciennes. Mais, par là même, il se trouve amené à faire œuvre originale à la façon du Moyen-Age. Il entreprend de continuer l'œuvre qu'il est en train de réviser, en traduisant à son tour des hymnes latines et des morceaux liturgiques et en faisant des paraphrases de psaumes et de passages bibliques. Dans ces traductions libres, il recrée, en quelque sorte, l'original sous une forme nouvelle, en revêtant des idées données de sa belle langue souple et vigoureuse. Avec l'instinct du génie, il se rend compte que pour bâtir solidement l'édifice nouveau, il faut utiliser les fondations anciennes; il n'extirpera pas complètement la forêt; il laissera çà et là subsister les troncs anciens et autour d'eux se développera la végétation nouvelle. C'est précisément, faute de plonger par de

telles racines dans la poésie du Moyen-Age, que la Réforme calviniste se trouvera condamnée à ressusciter presque exclusivement la poésie du Psautier, se fermant ainsi toute possibilité de produire une poésie spirituelle française.

Le premier recueil de cantiques parut en 1524. En voici le titre: „Geistliche Gesangk Buchleyn. Wittenberg 1524". Il renferme trente huit chants avec mélodies, pour la plupart empruntés au Moyen-Age. A côté de Luther, citons Nicolaus Décius (mort en 1541) et Nicolaus Selnekker (1530—1592). Voici un aperçu des cantiques de cette première période, tels que nous les retrouvons dans les chorals de Bach.

A. Chants spirituels du Moyen-Age.

1) Cantiques de Pâques:

Christ ist erstanden (Bach V, No. 4).
Christ lag in Todesbanden (Bach V, No. 5. VI, No. 15 et 16; cantate No. 4).
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod (Bach V, No. 32).

2) Cantiques de Noël:

In dulci jubilo (Bach V, No. 35).
Puer natus in Bethlehem (Bach V, Nr. 46).

3) Paraphrases du Moyen-Age:

Da Jesus an dem Kreuze stund (Choral sur les 7 paroles; Bach V, No. 9).
Dies sind die heil'gen zehn Gebot (Les 10 commandements; Bach V, No. 12. VI, No. 19 et 20).
Vater unser im Himmelreich (Pater noster; Bach V, No. 47 et 48. VII, No. 52 et 53). (Choral de la dernière sonate pour orgue de Mendelssohn).
Wir glauben all an einen Gott (Credo; Bach VII, No. 60, 61 et 62).

4) Hymnes latines traduits au Moyen-Age:

Der Tag der ist so freudenreich (Dies est laetitiae; Bach V, No. 11).
Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine; Bach V, No. 6 et 7).
Erstanden ist der heilge Christ (Surrexit Christus hodie; Bach V, No. 14).
Herr Gott dich loben wir (Te Deum laudamus; Bach VI, No. 26).
Komm Gott Schöpfer, heilger Geist (Veni creator spiritus; Bach VII, No. 35).
Komm heilger Geist, Herre Gott (Veni sancte spiritus; Bach VI, No. 36 et 37).
Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium; Bach V, No. 42 et 43. VII, No. 45, 46 et 47; cantates No. 61 et 62).

B. Chants spirituels de Luther.

1) Traductions:

Jesus Christus unser Heiland, der den Zorn Gottes (Jesus Christus nostra salus; Hymne de Jean Huss; cantique de la Passion; Bach VI, No. 30, 31, 32 et 33).

Gelobet seist du Jesus Christ (Cantique de Noël; Grates nunc omnes reddamus; Bach V, No. 17 et 18).

2) Versifications des passages bibliques:

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Psaume 130; De profundis; Bach VI, No. 13 et 14; cantate No. 38).

Ein feste Burg (Cantique de Luther; psaume 46, Bach VI, No. 22; cantate No. 80).

Mit Fried und Freud ich fahr dahin (Cantique de Siméon; St. Luc. 2; Bach V, No. 41).

3) Poésies de libre invention:

Christ unser Herr zum Jordan kam (Cantique sur le baptême; Bach VI, No. 17 et 18; cantate No. 7).

Vom Himmel hoch da komm ich her (Cantique de Noël; Bach V, No. 49 et p. 92-101 VII, No. 54 et 55).

Vom Himmel kam der Engel Schaar (Cantique de Noël; Bach V, No. 50).

C. Traductions et Paraphrases de différents auteurs.

Allein Gott in der Höh sei Ehr (Gloria in excelsis; Nicolaus Décius † 1541. Bach VI, No. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

{ Christe du Lamm Gottes (Agnus dei; simple; Bach V, No. 3).
{ O Lamm Gottes unschuldig (Agnus dei; amplifié; Nicolaus Décius; Bach V, No. 44. VII, No. 48).

An Wasserflüssen Babylon (Psaume 137, Super flumina; Wolfgang Dachstein; Bach VI, Nr. 12a et 12b).

Christ der du bist der helle Tag (Christe qui lux est et dies; Bach V, p. 60-61; Partita).

In dich hab ich gehoffet Herr (In Te Domine speravi; psaume 31; Adam Reissner † 1563; Bach VI, No. 34).

Meine Seele erhebt den Herrn (Magnificat; Bach VII, No. 41 et 42; cantate No. 10).

Kyrie, Gott Vater (Kyrie fons bonitatis ;Bach VII, No. 39a et 40a).

Christe, aller Welt Trost (Christe unice Dei Patris; Bach VII, No. 39b et 40b).

Kyrie, Gott heiliger Geist (Kyrie ignis divine; Bach VII, No. 39c et 40c).

Le travail d'assimilation de cette première période n'était, toutefois, que le prélude d'un grand mouvement créateur. Depuis la seconde moitié du XVIe, en effet, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, toute l'inspiration poétique en Allemagne concentre ses énergies sur la poésie spirituelle. L'Allemagne traverse alors la période néfaste de la guerre de Trente ans.

En ces mêmes années, où se développe en France une royauté à la puissance sans cesse croissante, et, à sa suite, une littérature nationale, soutenue et encouragée par la cour, l'Allemagne végète dans une sorte d'agonie. La décomposition de l'empire en petites principautés, commencée au Moyen-Age, s'achève alors. La nation, en tant que nation, disparaît et, avec elle, le sentiment collectif de force intellectuelle, seul capable d'engendrer un grand mouvement littéraire. Les petites cours, appelées à jouer, vers la fin du XVIIIe siècle, un rôle si important dans le mouvement artistique, témoignent, à l'époque, d'une absence complète d'intérêt pour les choses de l'esprit. De tout son patrimoine antérieur, il ne restait à l'Allemagne que la religion qui ne fût pas atteinte par la barbarie où retombait la nation. Ajoutons que les malheurs qui l'accablaient étaient faits pour détacher l'esprit des choses profanes. C'est donc au sein de la religion que la poésie vient se réfugier. De cette période de désolation sort ainsi la grande poésie spirituelle allemande.

En elle viennent se refléter les événements extérieurs. Le beau cantique funèbre de Valerius Herberger „Valet will ich dir geben, du arge falsche Welt" (Bach VII, No. 50 et 51) date de l'année 1613, où la peste ravageait la Silésie[1]. Martin Rinkart (1586 — 1649) compose son „Nun danket alle Gott" (Bach VII, No. 43) vers la fin de la guerre de Trente ans.

Tous ces poètes, certes, ne sont point des talents de premier ordre; mais une piété profonde et une langue formée par la lecture de la Bible donnent une sorte de beauté grave à leurs chants. Ils composent beaucoup, trop peut-être. Des

---

1. „Valet will ich dir geben". Ein andechtiges Gebet, damit die Evangelische Bürgerschaft zu Frauenstadt Anno 1613 im Herbst, Gott dem Herrn das Hertz erweichet hat, daß er seine scharffe Zornruthe, unter welcher bey zweytausend Menschen schlaffen sind gegangen, in Gnaden hat niedergelegt. So wol ein tröstlicher Gesang, darinnen ein frommes Hertz dieser Welt Valet giebt. Beydes gestellet durch Valerium Herbergerum, Predigern beym Kriplein Christi. Leipzig 1614.

cantiques nombreux qu'ils ont écrits, il n'en survit souvent qu'un seul, mais admirable, parce que réalisant l'idéal vers lequel tend vainement leur inspiration dans les autres. Johann Rist (1607—1667), l'un des plus connus d'entre eux, en comptait à lui seul 658; une demi-douzaine à peine en est devenue populaire[1].

Nous étonnerons-nous que Bach, âme profondément mystique, s'inspirant si souvent du Cantique des Cantiques, ait tout particulièrement distingué les poètes à tendance mystique: Philipp Nikolaï (1556—1608) et Johann Frank (1618—1677)? Il écrira une cantate sur chacun des deux cantiques de Nikolai „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" (Belle étoile du matin. No. 1) et „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Debout, c'est la voix du veilleur. No. 140); de cette dernière il tirera encore un choral pour orgue (VII, No. 57). De même, il consacrera deux chorals (V, No. 31 et VI, No. 29) et un motet au cantique de Frank „Jesu, meine Freude" (Jésus, ma joie); sur le chant de la Cène du même auteur „Schmücke dich, o liebe Seele" (Mon âme, pare-toi) il écrira la cantate No. 180 et le beau choral mystique (VII. No. 49) qui fera l'admiration de Schumann et de Mendelssohn.

Or, sous l'influence du mysticisme et d'une certaine tendance didactique qui s'y introduit, la poésie spirituelle risquait de tourner à un subjectivisme incompatible avec les exigences d'un chant déstiné au culte. La langue se maniérise et le sentiment religieux se complique de recherche. C'est le mérite de Paul Gerhardt (1607—1676), le plus grand de tous les poètes du cantique, d'àvoir retardé la décadence qui se préparait. Pour quelques-uns même, son œuvre marque la période classique de la poésie spirituelle allemande. Il était pasteur luthérien à Berlin, où se livraient alors des

---

1. Citons encore: Paul Flemming (1609—1640).
Johann Heermann (1585—1647).
Simon Dach (1605—1659).

luttes acharnées entre luthériens et calvinistes. L'Electeur Frédéric Guillaume, partisan du calvinisme — par un hasard curieux la maison des Hohenzollern était devenue calviniste en 1613 — demanda, pour clore ces discussions, à tous les pasteurs de signer une déclaration, par laquelle ils s'engageaient „à traiter avec modération du haut de la chaire les sujets de controverse". Paul Gerhardt s'y refusa malgré les instances amicales du prince qui le tenait en grande estime et qui voulait même lui faire grâce de sa signature et se contenter de sa parole. Il préféra quitter ses fonctions et se condamner avec sa famille à une vie errante, dans un état de complète misère. Ne lui faisons pas tort. C'était là, non pas étroitesse d'esprit, mais délicatesse de conscience exagérée qui ne lui permettait pas de donner, ne fût-ce que le consentement du silence, à une doctrine qu'il ne pouvait admettre.

Ses poésies — elles sont au nombre de cent vingt dont plus de trente sont devenues populaires — ne doivent rien au dogme. Elles sont simples de forme, profondes d'idées. Comme seul Luther avant lui, il possède le secret du beau langage populaire. Une candeur admirable se mêle à une piété robuste que les grands malheurs de sa vie ont approfondie encore. Ses cantiques pénètrent dans l'église vers la fin du XVII[e] siècle. Bach les admirait beaucoup et en fait abondamment usage dans ses cantates et ses Passions. Dans la Passion selon St. Matthieu, par exemple, il introduit cinq strophes du cantique: „O Haupt voll Blut und Wunden"[1]. Détail curieux: dans cette poésie Paul Gerhardt s'inspire du „Salve caput cruentatum" de St. Bernard de Clairvaux. Le grand mystique catholique fournit donc, lui aussi, un apport à l'œuvre de Bach.

Tel est le développement du cantique allemand depuis ses commencements jusqu'à l'époque du maître. Veut-on se faire

1. Passion selon St. Matthieu: choral Nr. 21, 23, 63 (2 versets) et 72. Le choral Nr. 53 „Befiehl du deine Wege" est également de Paul Gerhard.

une idée de l'abondance de cette production? Il suffira de rapprocher les dates suivantes: le premier recueil de 1524 comptait trente huit chants, celui de 1555 (dit cantique de Babst, d'après l'éditeur) en renferme cent un et le grand recueil paru à Leipzig, en 1697, se compose de huit volumes qui contiennent à eux tous près de cinq mille chants.

Ce dernier recueil[1], qui par l'ampleur de son volume n'était pas destiné à l'église mais à l'usage domestique, est particulièrement intéressant pour l'étude de Bach. Le maître le possédait, puisque ces volumes figurent sur la liste de son inventaire qui nous est parvenue[2]. C'est dans ces huit volumes qu'il feuilletait pour chercher les strophes de choral dont il agrémentait ses textes. Quant à l'exemplaire qu'il avait entre les mains, nul ne sait ce qu'il en est advenu. Il a été égaré comme tant d'autres choses précieuses de sa succession.

Ce recueil, Bach le connaît à fond. D'une main sûre il va droit à la strophe qu'il sent capable d'encadrer une scène de Passion ou de fournir à une cantate la conclusion que prescrit l'usage. Même, il lui arrive d'extraire une strophe du milieu de strophes médiocres et de la mettre en valeur par la place qu'il lui assigne. Une étude détaillée des strophes de la Passion selon St. Matthieu nous fournirait, à cet égard, des renseignements curieux. Elle nous révèlerait un art si consommé qu'il suffit de remplacer une strophe par une autre pour détruire aussitôt l'harmonie de l'ensemble.

La grande période de floraison du cantique venait donc de se clore au moment où Bach se mettait à l'œuvre. Aussi le maître est-il encore sous l'influence de cette grande époque lyrique. Il n'a qu'à puiser à pleines mains dans ces richesses accumulées. Sans elles, son œuvre n'existerait pas.

---

1. En voici le titre exact: „Andächtiger Sellen geiftliches Brand- und Gantz-Opfer“. Leipzig 1697.
2. Voir Spitta II, p. 96 et 751.

Le Rationalisme qui survient au courant du XVIII[e] siècle, décide dans la poésie religieuse le triomphe de ce subjectivisme, que Paul Gerhardt avait su contenir dans certaines limites. C'est dès lors, l'invasion triomphante du genre didactique et du raisonnement sentimental. Cet esprit nouveau trouve son représentant typique en Christian Fürchtegott Gellert. Né en 1715, il mourut professeur de philosophie à l'Université de Leipzig, en 1769, vingt ans après Bach. Ses poésies et ses odes exhalent un sentiment très vif des beautés de la nature. Aussi font-elles l'admiration unanime de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Les fils de Bach, Quantz le célèbre flûtiste et Beethoven lui-même, se complaisaient à leur trouver des mélodies. Mais, au fond, le Rationalisme était funeste à la vieille poésie religieuse. Non seulement il ne comprend pas la beauté des anciens chants, mais il entreprend encore de les moderniser, en y introduisant les nouvelles idées philosophiques et en modifiant la langue ancienne qui lui semble démodée. Ne nous étonnons point de voir les anciens chants nous apparaître alors sous une sorte de travestissement souvent ridicule.

On ne revint de cette aberration qu'au commencement du XIX[e] siècle. Il faudra la lutte entamée par des poètes comme Ernst Moritz Arndt, pour réhabiliter les anciens cantiques. Ces efforts aboutiront à un mouvement de restauration, qui se poursuit à travers tout le XIX[e] siècle. Dans les nouveaux cantiques, on reprend les chants primitifs en se bornant à changer, çà et là, des expressions qui choquent par trop le sentiment moderne. Toutefois, de cette révolution accomplie par le Rationalisme dans les textes de cantiques, il restera jusqu'à nos jours un désordre irréparable. La même poésie existe parfois dans une douzaine de variantes. D'où la nécessité, pour expliquer les chorals de Bach, où souvent le moindre détail du texte donne la clef de la musique, de consulter les recueils d'alors. L'étude des chorals dans l'ouvrage présent repose sur le texte du grand cantique de 1697.

La restauration de l'ancien cantique au XIX[e] siècle suscita une brillante renaissance de la poésie spirituelle en Allemagne. A côté d'Ernst Moritz Arndt (1769—1860), citons Max von Schenkendorf (1783—1817), Fr. v. Hardenberg dit Novalis (1772—1801) et, le plus distingué de tous, Philipp Spitta (1801—1859). Son recueil „Psalter und Harfe" a conquis la faveur populaire, et ses poésies ont une place d'honneur dans les cantiques de l'Eglise.

Cette révolution rationaliste explique l'oubli subit où tombe l'œuvre de Bach, au lendemain même de la mort du maître. Le Rationalisme ne comprend plus l'ancien cantique qui sert de base à l'œuvre de Bach. Les cantates, les Passions et les chorals pour orgue se trouvent donc partager l'exil de l'ancienne poésie spirituelle. Conséquemment aussi, la réhabilitation de l'ancien cantique entraînera, tout naturellement, la réhabilitation de l'œuvre de Bach. La première génération du XIX[e] siècle consacre ses efforts à la résurrection du cantique, la seconde s'avise de la grandeur du maître oublié. Et c'est ainsi que le fils du poète Philipp Spitta devient le grand biographe de Bach.

III. L'origine des mélodies de chorals

A. Köstlin. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs. Sammlung musikalischer Vorträge und Aufsätze. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1881.

Johannes Zahn. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt.

Ph. Wolfrum. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1890. Cet ouvrage est très précieux comme résumé des études sur ce domaine et par les exemples en musique.

Ludwig Erk. J. S. Bachs Choralgesänge und geistliche Arien. 2 Volumes chez Peters. Leipzig. Ces deux volumes renferment tous les chorals qui se trouvent dans les cantates et dans les Passions de Bach avec les différentes harmonisations du maître.

Kümmerle. Encyclopädie der evangelischen Kirchenmusik. 1886. Bertelsmann. Gütersloh.

Pour la partie musicale du culte protestant, Luther appela à son aide son ami Johann Walther, musicien de grand talent. Johann Walther — né en Thuringe en 1496, mort en 1570 — répondit à cet appel et vint, vers 1524, à Wittenberg, où il resta quelques semaines, collaborant avec Luther à l'organisation du chant protestant. Plus tard, après avoir été, dans l'intervalle, au service de l'Electeur Frédéric à Torgau, il fut nommé maître de chapelle à Dresde. C'est à lui que Luther doit son éducation musicale. A côté de Walther, il admirait surtout Ludwig Senfl, maître de chapelle à la cour de Vienne, plus tard Hofkapellmeister à la cour de Bavière, mort en 1550. Un jour qu'on exécutait un de ses motets chez Luther, celui-ci s'écria: „Jamais je ne pourrais composer chose pareille, mais s'il lui fallait faire une homélie à ma place, il serait bien embarassé à son tour[1].“ „Quelle chose admirable,“ écrira encore Luther, en 1538, dans une lettre, qu'on est accoutumé d'intituler „Eloge de la musique“, „que d'entendre trois ou quatre, ou même cinq voix différentes chanter autour de cette méchante et simplette mélodie — Ténor, ainsi que l'appellent les musiciens — comme en poussant des cris de joie; elles lui font une merveilleuse parure de sonorités, elles exécutent en quelque sorte une ronde céleste, se rencontrant, se poursuivant, s'enlaçant avec grâce, si bien que quiconque s'entend un peu à cet art, est ému et ne peut s'empêcher de s'étonner vivement[2]“. N'est-ce pas là une conception pittoresque de la polyphonie?

Voici donc les deux amis à l'œuvre. Walther est assis à

1. Luthers Tischreden. Ed. Irmischer. B. 62. „Eine solche Mottete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreisen sollte, wie er dann auch wiederumb nicht einen Psalm predigen könnte als ich“.

2. Luthers Lobrede auf die Musik 1538. „Es ist sehr zu verwundern, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken und gleichwie einen himmlischen Tanzreyen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich hertzen und lieblichen umbfangen, also daß diejenigen, so ein solches ein wenig verstehen und bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen“.

la table et note les mélodies, Luther arpente la chambre et les essaye sur un fifre, pour s'assurer qu'elles restent bien dans l'oreille, car, disait-il, pour qu'une mélodie devienne populaire, il faut avant tout qu'elle soit facile à saisir. Pour les poésies spirituelles du Moyen-Age, la chose était simple: on leur laissait leur mélodie[1]. De même pour les anciennes hymnes latines, Luther ayant soin de les traduire de façon que la traduction s'adaptât à l'ancienne mélodie[2].

C'est ainsi que sur les trente cinq mélodies du cantique de 1524, il s'en trouve une quinzaine du Moyen-Age.

A vrai dire, les auteurs de mélodies dont le nom nous est parvenu, sont clairsemés dans cette première période. Le plus marquant d'entre eux est Nicolaus Hermann, poète et musicien tout ensemble, Cantor à Joachimsthal, en Bohême. C'est lui l'auteur des mélodies „Lobt Gott ihr Christen“ (Bach V, No. 40) et „Erschienen ist der herrlich Tag“ (Bach V, No. 15). Parmi les mélodies attribuées à Luther[3], deux sont particulièrement connues: „Ein feste Burg“, le „choral de Luther“ (Bach VI, No. 22) et „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (Bach V, No. 41). Fait à noter: certaines de ces nouvelles mélodies accusent l'influence du chant Grégorien.

---

1. A remarquer parmi les aniennes mélodies du chant spirituel du Moyen-Age:
Christ ist erstanden du XII[e] siècle. Bach V, No. 4.
Christ lag in Todesbanden. Bach V, No. 5, VI, No. 15 et 16.
Da Jesus an dem Kreuze stund. Bach V, No. 9.
Dies sind die heiligen zehn Gebot. La mélodie est prise d'un chant de pèlerinage du Moyen-Age: „In Gottes Namen fahren wir“. Bach V, No. 12. VI, No. 19 et 20.
Erstanden ist der heilige Christ. Bach V, No. 14.
Gelobet seist du Jesus Christ. Bach V, No. 17 et VI, No. 23.
Jesus Christus unser Heiland der den Tod überwand. Bach V, No. 32.
In dulci jubilo. Bach V, No. 35.
Puer natus in Bethlehem. Bach V, No. 46.
Christ unser Herr zum Jordan kam. Bach VI, No. 17 und 18. Cette mélodie paraît déjà dans le cantique de 1524.
Komm heilger Geist, Herre Gott. Bach VII, No. 36 et 37.
Wir glauben all' an einen Gott. Bach VII, No. 60, 61 et 62.

2. Voir la liste des hymnes traduites p. 6 et 7 de cet ouvrage. Bien entendu, une partie seulement des mélodies et des hymnes que nous donnons dans ces listes figure dans le premier cantique de 1524.

3. Quant aux mélodies qui remontent à Walther, elles sont difficiles à reconnaître, car le nom de l'auteur n'est jamais indiqué, ni dans ce premier recueil, ni dans les anciens cantiques.

„Ein feste Burg“, par exemple, est tout parsemé de réminiscences du plain chant, et la mélodie que Nicolaus Décius composa pour le Gloria allemand „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ repose sur un Gloria pascal Grégorien[1]. C'est, précisément, la mélodie que Bach a le plus souvent traitée sous forme de choral pour orgue (Bach VI, No. 3—11).

Ne pouvant improviser du jour au lendemain toutes les mélodies dont elle avait besoin, la Réforme mit à profit les mélodies profanes. Les belles chansons populaires (Lieder) abondaient à cette époque de floraison poétique qu'est, en Allemagne, la fin du XVe et le début du XVIe siècle. Et c'est avec pleine conscience que la Réforme fit son bien des mélodies courantes, car elle affichait hautement la prétention de faire disparaître le chant profane et de le remplacer par les nouveaux chants spirituels. On se mit donc à l'œuvre, faisant des parodies spirituelles de chants profanes, et ce, sans le moindre ménagement. „Le diable n'a pas besoin de toutes les belles mélodies pour lui tout seul“ dit Luther et il compose le choral de Noël „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Bach V, No. 49 et V, P. 92—101) en prenant pour modèle un „Rätsellied“ (chant-énigme) alors bien connu „Aus fremden Landen komm ich her“. Grand nombre de poètes, entre autres Hans Sachs (1494—1576), son contemporain et son admirateur, suivirent son exemple et consacrèrent leur talent à cette nouvelle tâche.

L'intention qui guide ces efforts s'exprime toute entière dans le titre d'un recueil publié à Francfort, en 1571: „Chansons des rues, chansons de cavaliers et chansons montagnardes transformées en chansons chrétiennes et morales, pour faire disparaître avec le temps la mauvaise habitude

1. La mélodie en question débute ainsi:

qu'on a de chanter des chansonnettes légères dans les rues, aux champs et à la maison, en les remplaçant par les beaux textes spirituels et honnêtes que voici"[1].

Les mélodies de chorals, tirées du chant populaire, sont donc la nouvelle noblesse créée à la suite de cette révolution que fut la Réforme. Et cette nouvelle noblesse a bien vite oublié ses origines. De la chanson „Inspruck, ich muß dich lassen" (Les adieux à Innsbruck) on tire le choral „O Welt ich muß dich lassen" (Les adieux au monde); a deux reprises reparaît dans la Passion selon St. Matthieu (Chorals No. 16 et No. 44) la mélodie de ce chant profane du XVe siècle.

Une chanson de lansquenets sur la bataille de Pavie (1525), le „Pavierton" („Ton" veut dire mélodie), fournit la mélodie du choral sur le péché originel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (Bach V, No. 13).

Le choral „Von Gott will ich nicht lassen" (Bach VII, No. 56) se chante sur la mélodie de la chanson d'amour „Einmal thät ich spazieren"; la mélodie du choral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (Bach VI, No. 28) est empruntée à la chanson d'amour „Es gibt auf Erd' kein schwerer Leid'n"; le choral „Helft mir Gottes Güte preisen" (Bach V, No. 21) figure encore en 1572 dans les „Tischgesänge", chansons de table, de Joachim Magdeburg.

En 1601, Hans Leo Hassler (1564—1612), élève de Gabrieli, publie un recueil de chants profanes, où se trouve une chanson d'amour „Mon cœur est troublé[2]". En 1613, cette même mélodie apparaît déjà sous forme de choral funèbre sur le texte „Herzlich thut mich verlangen" (Bach V, No. 27). Plus tard, elle s'installera dans le choral „O Haupt voll Blut und

---

1. „Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die böse und ärgerliche Weise unnütze und schampare Liedlein auf Gassen, Feldern und in Häusern zu singen mit der Zeit abgehen möchte, wenn man geistige gute, nütze Texte und Worte darunter haben möchte. Frankfort 1571.

2. „Mein Gemüt ist verwirret, Das macht ein Jungfrau zart" etc. Le recueil est intitulé: „Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Palletti, Galliarden und Intraden mit vier, fünf und acht Stimmen. Nürnberg 1601.

Wunden" de Paul Gerhardt et deviendra ainsi la „Leitmelodie" de la Passion selon St. Matthieu, où elle revient quatre fois[1].

Mais ce n'était pas assez encore de la chanson allemande: on mit aussi à profit les chansons étrangères. On les arrêtait, pour ainsi dire, à leur passage de la frontière pour les enrôler dans la musique sacrée. C'est ainsi que le choral „In dir ist Freude" (Bach, No. 34) est tiré des „Balletti" de Giov. Gastoldi, qui parurent en 1591. La chanson française, en particulier, exercera une influence d'autant plus importante, qu'elle se trouve en relation avec la chanson allemande depuis bien avant le XVI[e] siècle. A cette époque déjà, le chant allemand présente des traces de l'influence française: nous voulons parler du schéma alors universellement admis et pratiqué par les maîtres chanteurs du XV[e] siècle. Ce schéma est symétrique: il se compose de deux phrases parallèles (le plus souvent la même phrase répétée) auxquelles vient s'en ajouter, pour terminer, une troisième. Or, précisément, cette structure simple est d'origine romane; elle s'est introduite en Allemagne par l'intermédiaire des Trouvères, et ce sont alors les „maîtres-chanteurs", issus eux-même des „Minnesänger" allemands qui, à leur tour, l'introduisent dans la chanson populaire. Les deux premières phrases se nomment „Stollen", la phrase finale „der Abgesang". C'est cette structure que le Hans Sachs de Wagner enseigne à Walther von Stolzing, au troisième acte des Maîtres chanteurs: „Das war ein Stollen; nun achtet wohl, daß ein ganz gleicher ihm folgen soll . . . . Nun stellt mir einen Abgesang . . . den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, an eignen Reim und Tönen reich . . . ."

A les considérer au point de vue de leur structure, les chorals se divisent donc en deux groupes. D'abord, un type

---

1 Voici les chorals de la Passion s. St. Matthieu, qui se chantent sur cette mélodie:
No. 23: „Ich will hier bei dir stehen".
No. 53: „Befiehl du deine Wege".
No. 73: „Wenn ich einmal soll scheiden".

de choral qui n'accuse aucune structure et qui n'est en quelque sorte qu'une succession de phrases mélodiques, sans recherche aucune de symétrie: ce sont les anciens chorals, tirés des hymnes latines et des chants allemands, tant spirituels que profanes, du Moyen-Age. Citons: „Nun komm der Heiden Heiland“ (Bach V, No. 42), une ancienne hymne latine, ou bien encore „Christ ist erstanden“ (Bach V, No. 4), mélodie spirituelle du Moyen-Age[1]. Par contre, les nouveaux chorals qui remontent soit à la fin du XVe soit au XVIe siècle portent l'empreinte du „Lied“, tel qu'il a été cultivé par les „Meistersinger“; leur structure est simple et repose sur les deux phrases symétriques. Ainsi les chorals „Durch Adams Fall“ (Bach V, No. 13) et „Herzlich thut mich verlangen“ (Bach V, No. 27) qui sont nés tous deux du chant profane du XVIe siècle. Le „choral de Luther“, lui aussi, présente le type à deux phrases répétées (Bach VI, No. 22). Donc, aucune erreur possible: les chorals qui ne présentent ni symétrie, ni phrase répétée, sont anciens, les autres, où se rencontre la structure simple à trois phrases, sont nouveaux. Le XVe siècle est sur la limite. Dans les chorals pour orgue de Bach, les nouveaux sont, à peu près, en même nombre que les anciens[2], car, à partir du XVIe siècle jusqu'à l'époque de Bach et jusqu'à nos jours, les auteurs de mélodies de choral s'en tiennent uniquement au type à structure symétrique.

Revenons aux chansons françaises du XVIe siècle. Elles aussi, disions-nous, fournissent un apport considérable aux mélodies de choral. Par exemple, la mélodie du choral „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ (Que la volonté de Dieu soit faite en tout temps) appartient à la chanson d'amour „Il me suffit de tous mes maux“ qui figure dans

1. Pour d'autres exemples, voir la liste des melodies page (7) de cette étude (V, No. 5 et 11; VI, No. 15 et 16 font exception).

2. Voici les chorals à structure symétrique chez Bach;
V, No. 2, 13, 16, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 36, 37, 44, 45, 52, 53, 54.
VI, No. 3—11, 12 a et b, 13, 14, 17, 18, 21, 22, 27, 29.
VII, No. 43, 44, 48, 49, 50, 51, 57, 59.

les „Trente et quatre chansons musicales" publiées à Paris, en 1529, chez le libraire Pierre Attaingnant, le premier imprimeur de musique français[1]. Ce même choral se retrouve dans la Passion selon St. Matthieu (No. 31): la France musicale, elle aussi, a donc fourni une contribution à la grande œuvre. Bach, en l'harmonisant, s'est-il douté de l'origine de cette mélodie?

Un certain nombre de chansons françaises pénétrèrent dans le choral allemand par l'intermédiaire du psautier français. Il est établi qu'un très grand nombre des mélodies du psautier, commencé par Clément Marot, continué et achevé par Théodore de Bèze, sont empruntées à des chansons profanes que l'on a simplifiées pour leur donner une allure grave. La valeur musicale de ce psautier auquel avait collaboré Goudimel, le maître de Palestrina, fut universellement reconnue en Allemagne. L'édition définitive avait paru en 1562. Dès 1565, Ambrosius Lobwasser, professeur de droit à Königsberg, avait publié une traduction allemande des psaumes, qui s'adaptait au cent vingt cinq mélodies du psautier français. A partir de ce moment, une série des plus belles de ces mélodies passent dans le cantique allemand et deviennent mélodies de choral. La mélodie „Wenn wir in höchsten Nöten sind" sur laquelle Bach, quelques jours avant sa mort, a dicté son dernier choral pour orgue à son gendre Altnikol (VII, No. 58), est empruntée au psautier français et a, vraisemblablement, ses ancêtres dans la chanson profane.

Les hymnes latines et les chants spirituels allemands du Moyen-Age, les chansons profanes du XVe et du XVIe siècle,

---

1. Voici les deux textes l'un en face de l'autre:

Chanson Française: Il me suffist de tous mes maulx, puis qu'ils m'ont livré à la mort.
I'ay enduré peine et travaulx tant de douleur et descomfort.
Que faut-il que je face pour estre en vostre grace?
De douleur mon coeur est si mort s'il ne voit vostre face.

Choral Allemand: Was mein Gott will das g'scheh' allzeit, sein Will der ist der beste
Zu helfen den' n er ist bereit, die an ihn glauben feste.
Er hilft aus Noth, der fromme Gott und züchtiget mit Massen
Wer Gott vertraut, fest auf ihn baut, den will er nicht verlassen.

— chansons italiennes, françaises, néerlandaises, aussi bien que chansons allemandes —: telles sont donc les sources qui alimentent les premiers recueils de mélodies de choral. On ne saurait trop insister sur l'importance de l'ancien chant profane dans la formation des mélodies de choral: trois mélodies de la Passion selon St. Matthieu, qui ont, à elles seules, fourni sept chorals, les plus beaux de l'œuvre, en sont sorties.

Toutefois, le nombre des mélodies dont on peut établir l'origine est relativement restreint. Très souvent, le plus souvent même, l'on ne peut que se borner à constater, qu'elles paraissent pour la première fois dans tel et tel recueil; quant à dire si ce sont des créations originales ou des mélodies d'emprunt, la chose est parfois bien difficile à établir, vu que, dans les anciens cantiques, il n'est pas d'usage d'indiquer le nom de l'auteur. Ainsi, pour ne citer qu' un exemple, l'on est à se demander, si les belles mélodies des cantiques mystiques de Nicolai „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ et „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (Bach VII, No. 57) sont du poète lui-même, ou d'un musicien de ses amis, ou bien encore, si elles n'existaient point antérieurement, à l'état de mélodies profanes. Elles apparaissent, pour la première fois, en 1598, dans un traité sur les félicités de la vie future, dont elles forment la conclusion. Et c'est là tout ce que nous en saurions dire.

On dénomme une mélodie d'après la première phrase de la poésie spirituelle à laquelle elle est venue s'adjoindre tout d'abord. Ainsi les mélodies du psautier hébreu; des titres comme „Sur les lis“ ou „Colombe des thérébinthes lointains“ (voir les psaumes 45 et 56) indiquent la mélodie sur laquelle se chantait le psaume. De même pour les mélodies de choral; toute une série de cantiques se chante sur la même mélodie, et comme ces cantiques expriment des sentiments variés, tantôt la joie, tantôt la tristesse, il va de soi qu' une mélodie employée à des usages aussi différents ne saurait avoir de

caractère déterminé. C'est une mélodie neutre, en quelque sorte. Quand il s'agissait d'appliquer une mélodie à un chant religieux, le caractère de la mélodie n' importait donc point. La mélodie des lansquenets sur la bataille de Pavie devint, nous l'avons vu, la mélodie d'un chant sur le péché originel (Bach V, No. 13): nul ne s'en offensa. Le nombre des syllabes de la poésie s'accordait-il avec la mélodie, on les unissait sans plus de façon. N'oublions pas qu'au XVII[e] et même au XVIII[e] siècle, les limites entre la musique profane et la musique sacrée ne sont point encore aussi rigoureusement tracées qu'elles le seront plus tard. Et puis, c'est un fait connu que la vieilesse confère à la musique une certaine gravité religieuse, le sentiment religieux s'associant tout naturellement à ce qui est primitif. C'est donc bien à tort que l'on reprocherait à la Réforme d'avoir fait des emprunts au chant profane. Elle voulait créer un chant qui fût à la fois religieux et populaire: elle emploie donc concurremment les chansons de la rue et les hymnes latines du Moyen-Age. Et le succès justifie l'entreprise. Bach nous en est la meilleure preuve. N'est-ce pas à cette sorte de renouvellement de sang que nous devons la musique des chorals du maître?

Nous le disions: le nombre des compositeurs de mélodies de chorals n'est pas considérable au début de la Réforme. Mais, vers la milieu du XVII[e] siècle, une fois le type du choral bien établi, l'on voit parallèlement à l'éclosion de la poésie spirituelle se produire toute une floraison mélodique. Les nouvelles poésies appelaient de nouvelles mélodies: les musiciens se mettent à l'œuvre. Parmi eux, distinguons Johann Crüger, Cantor à l'église St. Nicolas de Berlin, né en 1598, mort en 1662. Il est pour la musique, ce que Paul Gerhardt, son contemporain, était pour la poésie. Comme lui, sans jamais se départir de la distinction, il sait trouver la note simple et populaire. Ses mélodies composées pour les poésies de Paul Gerhardt et de Johann Frank sont admirables.

Aussi n'ont-elles point échappé à Bach. De Johann Crüger est la mélodie du premier choral de la Passion selon St. Matthieu „Herzliebster Jesu“ (No. 3). De lui sont encore: „Jesu meine Freude“ (Bach V, No. 31 et VI, No. 29), „Schmücke dich o liebe Seele“ (Bach VII, No. 49) et „Nun danket alle Gott“ (Bach VII, No. 43).

Mais, avec la dernière génération du XVIIe siècle, se clôt la période de création, pour les mélodies de chorals, tout comme pour la poésie spirituelle. La nouvelle génération a de trop vastes ambitions pour concentrer tous ses efforts sur une simple mélodie; elle a perdu, en outre, le contact avec la chanson populaire. On vit, dès lors, dans la grande musique. C'est le règne de l'air italien, et l'influence s'en fait sentir sur le choral. Voyons plutôt Bach. En 1736, Schemelli, Cantor à Zeitz, fit paraître chez Breitkopf, à Leipzig, un recueil contenant 954 cantiques, auquel Bach avait collaboré, inventant des mélodies et ajoutant des basses chiffrées à d'autres mélodies déjà connues. Les mélodies ne portant pas de nom d'auteur, il est assez difficile de désigner celles que Bach a inventées et d'en évaluer le nombre. Mais une chose est certaine: toutes celles qu'on peut lui attribuer avec quelque certitude, sans cesser pour cela d'être admirablement belles, sont des airs, des „geistliche Arien“, plutôt que des mélodies de choral. Aussi n'ont-elles guère passé dans les recueils de chorals [1]. Pour apprécier le genre particulier de beauté que produit cette fusion de la mélodie de choral et de l'air italien, il faut avoir entendu „Komm süßer Tod“ (Erk No. 82) et „Gib dich zufrieden“ (Erk No. 43). Cette dernière mélodie se trouve dans le Klavierbüchlein d'Anna Magdalena Bach, de 1725.

La génération qui suit, continue à s'éloigner de plus en

1. On trouve ces mélodies de Bach dans:
Zahn. 24 Geiftliche Lieder für eine Singftimme. Gütersloh Bertelsmann.
Erk. J. S. Bachs Choralgesänge und geiftliche Lieder. 2 Volumes. Peters. Leipzig.

plus de la simple mélodie de choral. Les poésies de Gellert invitaient les musiciens, disions-nous au chapitre précédent, à créer des mélodies. Emmanuel Bach (1714-1788)[1], Johann Joachim Quantz (1697-1773), Joh. Adam Hiller (1728-1804)[2] et Beethoven (1770-1827)[3] se disputaient l'honneur de les mettre en musique. Vains efforts! Ces musiciens sont incapables d'atteindre à la simplicité de la mélodie de choral; Beethoven surtout laisse voir, combien peu il est dans le ton de l'ancien choral. Il va de soi que le XIXe siècle n'a pour ainsi dire rien produit en ce genre.

Pour les mélodies donc, tout comme pour les textes, la période classique du cantique se fermait au moment où Bach entrait en scène. Son rôle n'était plus de créer des mélodies, mais d'utiliser celles qu'il trouvait. Ici encore, il n'avait qu'à faire son bien de ce que le passé lui fournissait. Mais remarquons le bien: les mélodies avaient, avec le temps, subi une transformation importante.

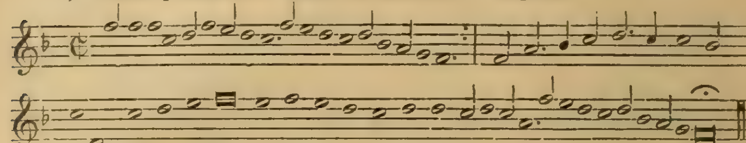
Les anciens chants du Moyen-Age avaient un rythme libre; la phrase se composait de tant et tant de syllabes de valeur variable[4]. Plus tard, quand on entreprit d'enserrer ces rythmes libres dans des mesures à valeur fixe, l'on chercha à conserver un peu de la libre allure d'autrefois en faisant usage de fréquents changements de mesure, tantôt à trois, tantôt à quatre temps. Ce n'était là qu'un expédient et, avec le temps, les mélodies de choral perdirent de plus en plus leur caractère rythmique et se simplifièrent au point de se mouvoir en notes égales. C'est sous cette forme simplifiée — „abgeschliffen", comme on dirait en allemand — que Bach les emploie.

---

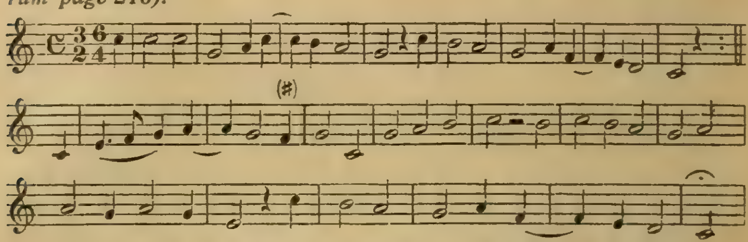
1. Zwölf geistliche Oden und Lieder als ein Anhang zu Gellerts geistlichen Oden und Liedern und Melodien von Carl Philipp Emmanuel Bach. Berlin 1764.
2. Choralmelodien zu Herrn Professor C. F. Gellerts geistlichen Oden und Liedern, von Joh. Adam Hiller. Ed. Breitkopf. 1761.
3. Beethoven. Geistliche Lieder.
4. Pour la notation des anciennes mélodies voir: Heinrich Bellermann. Die Mensuralnoten des XV. und XVI. Jahrhunderts. 1858. Gustav Jakobsthal. Die Mensuralnotenschrift des XII. und XIII. Jahrhunderts, 1874.

Voici, par exemple, les transformations successives qu'a subies le choral de Luther:

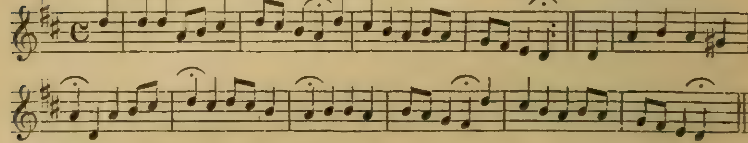
1) Forme primitive d'après le manuscrit original.



2) Le choral de Luther d'après un cantique de 1570 (Voir Wolfrum page 216).



3) Le choral de Luther d'après Bach. Voir Erk II No. 190.



On a regardé cette simplification comme un appauvrissement, et, au cours du XIXe siècle, s'est dessiné un mouvement qui tend à remonter au delà de Bach jusqu'à la forme primitive des mélodies rythmiques. Historiquement, la tendance est légitime. Mais encore les mélodies, chez Bach, sont-elles d'une telle simplicité et d'une souplesse si naturelle, qu'on aurait avantage à les accepter telles qu'il nous les a transmises. Sans doute, le rythme qu'on veut leur restituer a été le leur autrefois. Mais il ne répond plus au sentiment moderne, tel que l'a développé en nous la musique de Bach. Et comment se soustraire à une autorité comme celle de Bach?

---

1. L'histoire du choral de Luther à travers les différentes époques est retracée dans les études sur „Ein feste Burg" de Friedrich Zelle, 1895, 96 et 97. Berlin. Gärtners Verlag.

IV. L'harmonisation du choral

De nos jours, on est habitué à entendre le choral accompagné et soutenu par l'orgue. Il n'en était pas ainsi au début. L'orgue n'est appelé à ces importantes fonctions que vers le milieu du XVII[e] siècle. Trop imparfait, à l'époque de la Réforme, pour qu'on puisse faire appel à sa collaboration, il se trouve, en outre, dans la première moitié du XVI[e] siècle, frappé d'une disgrâce momentanée. Non seulement, en effet, le protestantisme réformé en avait aboli l'usage, mais encore, au Concile de Trente, s'était discuté la question de savoir s'il serait toléré plus longtemps dans les églises et plus d'une voix s'était déclarée contre lui. Mais aussi, n'oublions pas ce qu'étaient les orgues et les organistes, à l'époque.

Introduisant le choral dans le service religieux, Luther et Walther ne songèrent donc nullement à l'orgue; c'est au chœur qu'ils confièrent la mission de le chanter. Et c'est là un point capital pour l'histoire de la musique protestante. En principe, chanté par l'assemblée entière, comme le voulait la Réforme, le choral eût dû supprimer le chœur. Mais voilà que le chœur subsiste et garde sa place, lui aussi, dans le culte protestant. Son rôle sera d'enseigner le choral; on se figurait que les fidèles s'habitueraient avec le temps à se joindre uni sono à la mélodie de choral qu'ils entendaient chanter par le chœur.

Mais le chœur manqua à la tâche éducatrice qu'on lui avait assignée. On avait l'habitude d'écrire la mélodie dans le ténor. Ainsi dans le premier cantique de 1524, où l'harmonisation est à cinq voix. Comment, alors, l'assemblée eût-elle pu la saisir et la chanter? Les fidèles se trouvaient donc, le plus souvent, réduits à écouter.

Les harmonisations de l'époque sont donc plutôt des motets sur des mélodies de choral que des chorals simples.

L'intérêt musical l'emporte sur le but pratique. Luther lui-même était, d'ailleurs, beaucoup trop artiste, pour se résigner à maintenir le chœur dans des fonctions quelque peu subalternes. En réalité, donc, au lieu de s'astreindre à enseigner le choral, le chœur cultiva le motet. Second point très important: grâce au motet la musique „concertante" garde une place dans les Eglises qui dépendent de Luther, tandis que dans les Eglises réformées proprement dites tout ce qui est art musical se trouve impitoyablement banni. Dans les Eglises luthériennes, plus d'obstacles, dès lors, au développement de la grande musique sacrée. Du motet sortira, sous l'influence de la musique instrumentale, la cantate, qui, nous le voyons, se trouvera ainsi avoir sa place assignée dans le culte. Si donc Luther n'avait pas maintenu le chœur, si, grâce au chœur, le motet n'avait pas subsisté dans le culte luthérien, la cantate, pas plus que les Passions musicales, n'eût trouvé place dans le service réligieux. Bach n'eût pu y laisser chanter son âme de génie; il eût écrit, sans doute, mais il eût écrit d'autres œuvres. Que fût-il advenu si au lieu de vivre à Leipzig, il eût vécu à Zurich ou à Genève?

La Réforme se trouve ainsi, dès ses débuts, mêlée au grand mouvement d'art polyphonique qui illustre la seconde moitié du XVIe siècle. Tous les maîtres qui se consacrent au choral, subissent l'influence d'Orlando Lasso (1532-1594, mort à Munich, où il vivait depuis 1562) et de Palestrina (1514-1594). Faut-il s'étonner qu'uniquement soucieux de donner du charme à la polyphonie ils aient peu songé à enseigner le choral simple[1]?

1. Citons quelques noms:

Hans Kugelmann, né à Augsbourg, Kapellmeister du prince Albrecht à Königsberg, mort en 1542. „Concentus novi trium vocum Ecclesiarum usui in Prussia 1540".

Le Maistre, d'origine néerlandaise, successeur de Johann Walther à Dresde en 1554, mort en 1577. „Geiftliche und weltliche teutsche Gesänge 1570".

Sethus Calvisius, né en 1556, à la fois savant professeur de langues et de mathématiques et musicien très célèbre. Nommé Cantor à l'église St. Thomas de Leipzig, il fut donc un des prédécesseurs de Bach. Il mourut en 1615. Parmi ses œuvres citons:

Donc, la polyphonie accapara l'intérêt aux dépens de la mélodie. Mais, avec la génération suivante, s'accomplit un revirement. L'influence de la musique italienne, qui tend à la monodie, fait prédominer peu à peu la mélodie sur la polyphonie. Et, du même coup, se trouve résolu le problème du choral: l'union de la mélodie avec la polyphonie. Jusqu'alors la polyphonie l'avait emporté sur la mélodie. Voilà la mélodie qui se dégage et l'emporte sur la polyphonie; le choral, au lieu de rester dans le ténor, prend sa place dans le soprano. Johann Walther avait déjà entrevu de loin cette solution, et après lui, Melchior Vulpius; mais c'est aux maîtres de la fin du XVIe siècle, qu'il était réservé de mettre en valeur la mélodie du choral. Cette conception nouvelle se trouve indiquée toute entière dans le titre de l'ouvrage de Lucas Osiander, pasteur en Wurtemberg: „Chants spirituels et psaumes à quatre parties en contrepoint pour les écoles et les églises de la principauté de Wurtemberg, harmonisés de façon à ce que l'assemblée chrétienne puisse se joindre au chant“[1].

„Kirchengesänge und geistliche Lieder Dr. Lutheri und anderer frommer Christen .... mit vier Stimmen contrapunktweis richtig gesetzt. Leipzig 1597.“

Melchior Vulpius, né vers 1560, fut appelé comme Cantor à Weimar en 1600. Il mourut en 1615. Parmi ses œuvres citons:

„Pars prima contionum sacrarum cum VI, VII, VIII et pluribus vocibus. Jena 1602.“

Passion s. St. Matthieu à 4 voix, imprimée à Erfurt.

„Kirchengesäng und geistliche Lieder.“ Erfurt 1603.

1. Voici le titre exact: „Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen auf contrapunctweise, für die Kirchen und Schulen im löblichen Fürstenthumb Würtemberg, also gesetzet, daß ein gantze christliche Gemein durchaus mitsingen kann. Lucas Osiander, Dr. Würtembergischer Hofprediger. Nürnberg 1586.“

Citons encore:

Hans Leo Hassler. Il naquit à Nürnberg en 1564. La célèbre famille des Fugger l'envoya à l'âge de 20 ans en Italie, à Venise, pour y faire ses études musicales. En 1601, il entra au service de la ville de Nürnberg comme maître de chœurs et organiste. Plus tard, en 1608, il alla se fixer à Dresde, où il mourut poitrinaire en 1612, à l'âge de 49 ans. Parmi ses œuvres citons:

„Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni, IV, V, VI, VII, VIII et plurium vocum. Nürnberg 1597.“

„Sacri concentus 1601.“

„Kirchengesäng: Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt“ 1607. Dans la préface de cette œuvre, il exprime le même principe d'harmonisation qu'Osiander, en disant: „Diese Kirchengesänge sind in solcher

Parmi tous ces maîtres, une place à part doit être faite à Johann Eccard. Dans ses harmonies, on croit retrouver le reflet de sa belle vie calme, de sa nature sereine, de son caractère aimable. Né en 1553, il fit ses études chez Orlando Lasso, qui était alors à Munich. Après avoir été maître de chapelle des Fugger à Augsbourg, il fut appelé, en cette même qualité, à Königsberg, auprès du duc Albert Frédéric de Prusse, en 1585. C'est alors qu'il se mit à réunir les mélodies de tous les chorals chantés en Prusse, en les harmonisant à cinq voix. Cette œuvre, fruit d'un travail de plus de dix années, parut en 1597 et 1598[1]. L'Electeur Joachim Frédéric appela l'homme célèbre à Berlin en 1607 et lui fit une situation exceptionnelle pour l'époque. Outre le logement, il avait deux cents Thalers de traitement, une subvention pour l'habillement, un bœuf, deux cochons gras, trois moutons, un demi tonneau de beurre, du fromage, du bois, du sel et d'autres dons en nature. Il mourut en 1612.

D'Eccard à Bach, rien d'important à signaler dans l'histoire de l'harmonisation du choral pour chœur. C'est l'époque où l'orgue commence à remplacer le chœur. L'ouvrage où se marque cette évolution paraît en 1650. Ce sont les cent chants spirituels harmonisés pour orgue, de Samuel Scheidt (1587-1654), le grand maître sur lequel nous aurons à revenir.

Chez Bach, nous trouvons des harmonisations pour chœur et des harmonisations pour orgue. Des chorals pour chœur, nous en possédons plus de trois cents: ceux qui figurent dans ses Passions et dans ses cantates, chaque cantate, di-

---

Art und Maßen gefertigt, daß dieselbigen auch in der christlichen Versammlung von dem gemeinen Mann neben dem Figural mitgesungen werden können."

Michael Praetorius, né en 1571, mort en 1621, Kapellmeister du duc de Braunschweig à partir de 1604. Parmi ses œuvres citons:

Musicae Sionae. Geistliche Concertgesänge über die fürnembsten Teutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der christlichen Kirchen gesungen werden mit VIII und XII Stimmen gesetzet. 11 Volumes (1605-1610) contenant des centaines d'harmonisations de chorals.

1. En voici le titre: Geistliche Lieder auf den Choral, oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt. 2 Volumes. Königsberg. 1597 et 1598.

sions-nous, se terminant par un simple choral pour chœur. Des harmonisations de choral pour orgue, il nous en est à peine parvenu une douzaine[1].

Les harmonisations pour chœur ont leur histoire. Non seulement elles restèrent incomprises longtemps, mais encore elles suscitèrent toute une polémique dans le monde des musiciens. Carl Philipp Emmanuel Bach, le fils du maître, ayant réuni tous ces chorals, les avait édités à Leipzig[2] pour servir de modèles de contre-point, et ils étaient très répandus et fort joués sur le clavecin et sur l'orgue. Or, en 1810, Charles Marie de Weber fait paraître une petite étude[3] où il attaque l'harmonisation de Bach. Il défend contre les chorals du maître de Leipzig les principes d'harmonisation que professait son maître à lui, le célèbre abbé Vogler, qui avait publié plusieurs traités sur l'art de l'harmonisation. Weber ne doute point qu'en l'espèce, Vogler[4] ne soit de beaucoup supérieur à Bach et, pour appuyer son dire, il relève, à son tour, dans les chorals du maître une série de duretés d'harmonies, de péripéties harmoniques qui lui semblent injustifiées, soulignant les fautes, corrigeant et améliorant.

Or il oublie l'essentiel: les paroles auxquelles s'appliquent ces harmonisations. Quelle meilleure preuve du rôle que joue la poésie dans la musique de Bach? De simples harmonisations de choral deviennent énigmatiques dès qu'on essaye de les comprendre comme de la musique pure, sans tenir compte des paroles. Avec le texte, au contraire, tout s'explique. On se trouve, alors, en présence d'une foule de

1. Il existait de Bach un recueil contenant 240 harmonisations de chorals. Le catalogue de Breitkopf le mentionne encore en 1761 et fixe à 10 Thalers le prix de la copie. Jusqu'à l'heure actuelle, l'on n'a pu retrouver ni le manuscrit ni une copie. Les basses chiffrées du cantique de Schemelli (Leipzig 1736), ainsi qu'il est dit dans la préface de ce recueil, sont en partie de Bach. Voir Spitta II, p. 588-594.

2. Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge gesammelt von Philipp Emanuel Bach. Première partie 1765. Deuxième partie 1769.

3. Zwölf Choräle von Seb. Bach. Umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Carl Maria von Weber. 1810. (Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber. Leipzig. Ed. Reclam.)

4. Vogler. Churpfälzische Tonschule 1778.
Choralsystem 1800.

détails plus intéressants les uns que les autres. Ce n'est pas assez de dire que les harmonies se plient aux paroles: les paroles se fondent dans les harmonies et elles en ressortent avec une étonnante plastique. Quel art dans la façon de souligner les mots! Ainsi imprégnés et pénétrés de l'esprit du texte, les mélodies se transforment et prennent le caractère des paroles. Nous voyons la même mélodie apparaître tantôt avec des accents majeurs, tantôt avec des accents mineurs; telle mélodie d'une allure majestueuse prend un caractère lyrique, telle autre, d'allure modeste, se transforme en chant de triomphe et s'avance portée par des harmonies puissantes.

Les mélodies, de chorals nous le savons, n'avaient pas d'individualité propre, parce qu'elles s'adaptaient aux textes les plus différents, même les plus contradictoires. Or Bach — et c'est là sa grandeur — leur donne une individualité par l'harmonie dont il les revêt: l'individualité des paroles auxquelles, chaque fois, elles se trouvent liées. Ses prédécesseurs, les plus grands d'entre eux même, harmonisaient la mélodie, et rien que la mélodie: Bach harmonise les paroles. Faut-il s'étonner alors que l'auteur du Freyschütz se soit trouvé dérouté et induit à proclamer l'infériorité du maître en matière d'harmonisation? Publiant les chorals sans les textes, le fils de Bach, lui-même, n'avait-il pas méconnu ce qui, en l'espèce, faisait l'originalité vraie et la grandeur de son père?

Le premier qui rendit justice à Bach fut Ludwig Erk (1807-1883) de Berlin, musicien aussi sympathique par son talent que par sa modestie. Il réunit tous les chorals qui se trouvent dans les cantates et dans les Passions et les publia[1] avec les paroles. L'admiration ne fit, depuis lors, qu'aller croissante pour ces chefs-d'œuvre.

Telle est l'histoire de l'harmonisation du choral pour

1. Ludwig Erk. Johann Sebastian Bachs Choralgesänge und geistliche Arien. Leipzig. Peters. 1. Teil 1850. 2. Teil 1865.

chœur. Un mot encore sur l'harmonisation du choral pour orgue. Nous le disions plus haut: les maîtres du temps d'Eccard, c'est à dire de la fin du XVI[e] siècle, ne connaissaient qu'un moyen de conduire le choral: le chœur. L'orgue leur servait tout au plus à soutenir les harmonies du chœur. Or, vers le milieu du XVII[e] siècle, l'orgue se substitue au chœur et prend la direction du choral. Les perfectionnements de l'orgue, d'abord, invitent à cette innovation; l'usage s'en trouve, en outre, imposé par l'appauvrissement matériel qui suit la guerre de Trente ans. Faute de moyens, la plupart des communes ne peuvent plus entretenir un chœur. C'est en ces conjonctures que Samuel Scheidt, le plus grand génie de l'orgue avant Bach, publie un recueil de cent harmonisations de choral pour accompagner le chant de l'assemblée à l'orgue[1]. Scheidt était né à Halle en 1587, et fut élève du célèbre organiste Sweelink, à Amsterdam. Plus tard il occupa une place d'organiste dans sa ville natale et se trouva ainsi au centre même des tristes évènements de la guerre de Trente ans. Il mourut en 1654.

Son innovation fit rapidement fortune. Du temps de Bach l'orgue était considéré, avant tout, comme l'instrument d'accompagnement du choral. Les chœurs, là où ils subsistaient, demeuraient chargés d'exécuter le motet et la cantate; ils chantaient le choral avec l'orgue, mais c'était l'orgue qui conduisait.

Ce renversement des rôles eut, à son tour, la plus grande influence sur l'art de l'orgue, car, de ce fait même, la polyphonie vocale se trouvait transportée à l'orgue. Pour la première fois, on s'avise que l'orgue n'est autre chose qu'un chœur auquel manquent les paroles. C'est donc une notion toute

1. Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen Doctoris Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer, für die Herren Organisten, mit der christlichen Kirchen und Gemeine auff der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auf alle Fest und Sonntage durchs gantze Jahr. Mit 4 Stimmen componiert von Samuel Scheidt. Görlitz 1650.

nouvelle du style d'orgue qui s'élabore. Samuel Scheidt a pleinement conscience d'avoir découvert le vrai style de l'orgue: un style différent de celui des maîtres italiens et de Sweelink. L'école allemande est déjà toute entière contenue dans son œuvre. Il est le précurseur de Bach, qu'il précède d'un siècle. Qu'on compare l'œuvre de ces deux contemporains, Scheidt et Frescobaldi! Frescobaldi était plus célèbre que Scheidt; c'est avec lui que la grande école italienne dont il est le maître arrive à son apogée. Mais la carrière de cette école est finie et s'achève avec Muffat, sans qu'elle se soit avisée de la différence fondamentale qui sépare le clavecin de l'orgue. En Allemagne, par contre, la vraie notion de la polyphonie de l'orgue apparaît au moment où l'orgue remplace le chœur dans l'accompagnement du choral. La voie se trouvait ouverte, il fallait marcher de l'avant. Qu'importaient les guerres qui ravageaient alors d'Allemagne, qu'importait la triste condition de la musique en Allemagne, comparée à celle de la musique française et italienne? Les idées étaient plus fortes que les circonstances. Ce n'était donc ni à Rome, ni à Milan, ni à Vienne, ni à Paris, que se préparait le grand art de l'orgue, mais dans les pauvres petites villes d'Allemagne, chez les maîtres d'école qui accompagnaient le choral. Ce sont eux qui se trouvent, par ce fait même, amenés, comme par instinct et par nécessité, à la notion la plus juste et la plus simple du style d'orgue.

Chez Bach, le rôle éducateur du choral est très visible. Nous possédons quelques harmonisations de choral qui semblent dater de sa jeunesse. Il harmonise pour orgue, comme il harmoniserait pour le clavecin, c'est à dire qu'il entasse harmonies sur harmonies sans recherche aucune d'une sévère polyphonie[1]). Tout est encore à l'état de chaos, chaos qu'aug-

1. Bach V, p. 60; 68 et 102 No. 1; 103 No. 3; 106 No. 6 et 7. Il ne faut pas confondre ces morceaux avec les chorals pour orgue: ce ne sont pas des fantaisies sur des chorals, mais des harmonisations destinées à conduire le chant. Aussi est-ce à tort que l'Edition Peters les a rangées dans le nombre des Choralvorspiele.

mentent encore les interludes entre les différentes phrases de la mélodie. Ces interludes étaient alors d'usage, et ils se sont conservés, dans certaines parties de l'Allemagne, jusqu'à nos jours. L'origine s'en explique aisément: à une époque où les fidèles avaient encore de la peine à lire leur livre de cantiques, on voulait leur laisser le temps de parcourir à l'avance la phrase suivante. Or qu'advenait-il quand un jeune organiste ne voyait dans ces interludes qu'une occasion de s'abandonner à sa fougue et d'improviser des traits brillants? Lisons plutôt le procès-verbal d'une séance où le Conseil municipal de la petite ville d'Arnstadt — c'est là que Bach avait fait ses débuts d'organiste — reproche au jeune artiste de dérouter l'assemblée par ses accompagnements de choral[1].

Dans la suite, cet étalage de virtuosité disparaît de plus en plus, et l'harmonisation pour orgue, en se mouvant dans les limites de la plus stricte polyphonie, se rapproche progressivement de l'harmonisation pour chœur[2].

Mais, à l'orgue aussi, Bach harmonise les paroles et non la mélodie pure. Son intention de traduire la poésie par la musique se manifeste déjà dès les premiers chorals; on n'en comprend les péripéties qu'à l'aide du texte. Prenons, par exemple, le choral de Noël: „Vom Himmel hoch da komm' ich her" (Bach V p. 106 No. 7). Que signifient ces traits qui montent et qui descendent? Ce sont les anges qui, nous dit le texte, descendent du ciel pour annoncer la bonne nouvelle aux hommes. Ce même procédé nous le retrouvons dans les préludes sur des chorals de Noël (V No. 49 et 50). Mais le chef-d'œuvre en ce genre, c'est l'harmonisation à cinq voix du Te Deum Allemand (VI No. 26), qu'on a, bien à tort,

1. Spitta I, p. 313: „Halten ihm vor, daß er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele fremde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden."

2. Voir Bach V, p. 39 (choral); V, p. 76, No. 3 (Quelle différence avec les harmonisations des deux partitas p. 60 et 68!); VI, p. 26. Voir encore dans la grande Edition de la Bachgesellschaft Tome XL, p. 29, 30 et 72.

rangée parmi les chorals pour orgue, alors qu'il ne s'agit que d'une simple harmonisation destinée à accompagner le chant et non pas d'un prélude sur une mélodie de choral. De ces harmonies la poésie se dégage comme un parfum léger. Quelques traits seulement à titre d'exemple. Au moment où il est question des anges du ciel „(All Engel" p. 65), interviennent les gammes ascendantes et descendantes que nous avons déjà rencontrées dans le choral de Noël; plus loin, quand il s'agit de la majesté divine („Du König der Ehren" p. 67), ce sont de grandes basses calmes que nous retrouverons encore, et avec la même signification, dans les cantates; au moment où il est question de supplications („Nun hilf uns Herr" p. 67), l'harmonisation est dominée par le motif chromatique qui, lui aussi, joue un rôle si important dans les cantates; aux paroles: „En toi Seigneur j'ai espéré", quelle quiétude dans les harmonies! Toutes beautés, qui deviennent énigmatiques dès qu'on fait abstraction du texte.

Poésie musicale — telle est donc au total la musique de Bach. C'est là le secret de sa grandeur dans l'harmonisation du choral. Quel dommage que nous ne puissions juger plus abondamment de son art dans l'harmonisation du choral pour orgue! Cependant le peu que nous possédons suffit pour nous donner une idée de ce que devaient être les accompagnements improvisés par le maître. Mais, parmi ses auditeurs, combien y en avait-il, qui reconnaissaient dans ces harmonies la poésie du cantique chanté par l'assemblée?

V. Histoire des chorals pour orgue

A. G. Ritter. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1884. 2 Volumes, le premier contenant le texte, le second les exemples en musique.
Dr. *Georg Rietschl.* Die Aufgaben der Orgel im Gottesdienst bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1893.
Franz Commer. Musica sacra. 1er Volume. Bote & Bock. Berlin.
Spitta. Johann Sebastian Bach I, p. 95 et suivantes.

Les chorals pour orgue proprement dits sont des préludes et des fantaisies sur des mélodies de choral[1]. Cette façon de paraphraser des mélodies de choral était d'un usage courant, bien longtemps avant qu'on ne se servît de l'orgue pour accompagner le choral. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, se fait jour, simultanément dans l'Eglise catholique et dans l'Eglise protestante, la tendance à donner à l'orgue une part plus active et plus importante à la fois dans les cérémonies du culte. Des discussions qui eurent lieu lors du concile de Trente (1545—63), nous le disions au chapitre précédent, il ressort que l'orgue avait bien sa place à l'église, mais une place, pour ainsi dire, en dehors du culte. On relève de tous côtés le caractère profane du jeu des organistes à l'époque. Sans égard pour la sainteté du lieu, la plupart exécutaient sur l'orgue des mélodies profanes avec force variations et traits brillants. D'une façon générale, autant qu'il est possible d'en juger, la première moitié du XVI[e] siécle avait été pour l'orgue une époque de décadence.

Vers la fin du siècle, tout change. L'orgue qui n'avait été, jusque là, que toléré à l'église — qu'on se souvienne que St. Thomas d'Aquin avait été l'un de ses plus grand adversaires — devient l'instrument sacré et se familiarise de plus en plus avec les thèmes de la liturgie. On le charge de répondre à certaines phrases chantées par le chœur ou entonnées par le prêtre; on le fait alterner avec le chœur dans l'éxécution des différents versets des chants liturgiques; quant au texte des versets exécutés par l'orgue, on le fait dire en même temps

---

1. Du temps de Bach, la langue allemande n'avait pas encore de mot qui différenciât le choral pour orgue, en tant que simple harmonisation de la mélodie pour accompagner le chant de l'assemblée, et le choral pour orgue proprement dit. Bach, — les titres de ses recueils nous l'apprennent — entend par „Choräle für die Orgel" des préludes et des fantaisies pour orgue. Aujourd'hui, on évite la confusion en employant le terme: „Choralsatz für Orgel" pour les simples harmonisations et celui de „Choralvorspiel" pour les préludes et les fantaisies sur les mélodies de choral.

par un choriste[1]. Dans l'Eglise catholique, ce caractère liturgique de l'orgue va s'accentuant de plus en plus dans les œuvres de Volente, d'Asolo, de Frescobaldi, de Fasolo et d'André Raison[2]. Pour ce qui est des Eglises protestantes, la „Wittenberger Kirchenordnung" de 1536 (Règlement ecclésiastique de Wittenberg) avait déjà décrété que l'orgue et le chœur alterneraient dans l'éxécution des Kyrie et du Gloria; elle avait également placé des interludes après la lecture de l'Epître et de l'Evangile[3].

Le rôle de l'orgue dans la liturgie protestante au commencement du XVII[e] siècle apparaît nettement dans la Tabulatura nova, le grand ouvrage de Samuel Scheidt publié en 1624. Cette œuvre comprend trois parties; les deux premières contiennent des variations sur des chants profanes et sur des chorals; la troisième est un annuaire liturgique pour l'organiste. Elle renferme les répons du Kyrie et de nombreux versets du Magnificat dans les différents tons. Le Gloria était chanté par le prêtre, comme l'indique la note „Gloria canit pastor", et l'orgue répondait par „et in terra pax". Viennent ensuite les hymnes qui varient suivant les différentes époques de l'année ecclésiastique; l'orgue en partageait l'exécution avec le chœur[4]. La phrase dont les

---

1. C'est ainsi que le pape Clément VII ordonne en 1600 au 28e chapitre du „Caeremoniale Episcoporum": „Sed advertendum crit ut quandocunque per organum figuratur aliquid cantari seu responderi alternatim versiculis Hymnorum aut canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id quod ab organo respondendum est. Et laudabile esset ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.

2. Versi spirituali. A. C. Volente 1580.
Canto fermo sopra la Messe. G. M. Asolo 1596.
Fiori musicali. G. Frescobaldi 1635.
Annuale. J. B. Fasolo 1645.
Livre d'orgue. A. Raison (Né en 1650, élève de Jean Titelouse, nommé organiste à l'Abbaye Ste. Cenevièvе de Paris en 1687.

3. Des ordonnances analogues se trouvent dans la „Nürnberger Gemeindeordnung" de 1606.

4. Dès 1601, avait paru une „Tabulatur" analogue à celle de Scheidt, la „Cellische Tabulatur" (Celle est une ville de l'Allemagne du Nord). Ce recueil, qui ne porte pas de nom d'auteur, contient des versets sur le Kyrie, sur le Gloria et sur différents chorals allemands qu'on désigne du nom commun de „Katechismuslieder". Nous aurons à reparler de cette catégorie de chorals. La Tabulatura nova de Scheidt est plus complète en ce

„cantionale“ anciens se servent pour prescrire l'exécution ainsi alternée d'un hymne est curieuse: Die Orgel solle unter den Gesang schlagen (Qu'on frappe l'orgue entre le chant).

Voici donc l'orgue investi de la dignité d'instrument sacré, fait beaucoup plus important pour l'époque que nous ne serions tentés de le croire avec nos idées actuelles. C'est que l'orgue était alors plus universellement répandu qu'aujourdhui. Loin d'être exclusivement un instrument d'église, il occupait dans les maisons et dans les salles de concert de l'époque, la place du piano moderne, le clavecin étant encore fort rudimentaire. C'était l'instrument le plus parfait sur lequel un artiste pût se faire entendre. La musique d'orgue était donc, avant tout, musique profane. Sans le moindre scrupule on y jouait des danses et des variations sur des chants populaires. Aussi, à la fin du XVIe siècle, quand l'orgue d'église devient vraiment l'instrument sacré, c'est comme une conception particulière qui vient s'ajouter à l'idée générale qu'on s'était faite jusqu'alors de cet instrument. Les grands artistes du tournant du XVIe siècle, les Frescobaldi et les Scheidt, trouvent tout naturel de composer à la fois pour l'orgue profane et pour l'orgue sacré. Dans les compositions libres de Frescobaldi, par exemple, on sent que l'artiste vise continuellement à des effets de virtuosité; par contre, le Frescobaldi des „Fiori musicali“ écrivant pour le culte, atteint plus d'une fois à la simplicité et à la gravité qui conviennent à l'instrument sacré. Chez Scheidt, son grand contemporain, ce dualisme et encore plus prononcé. Dans les deux premières parties

---

sens, qu'elle contient les hymnes „de tempore“, c'est-à-dire les hymnes affectées aux différentes époques de l'année ecclésiastique. Toutes encore se chantaient en latin. Les voici:
Hymnus de adventu: Veni redemptor.
Hymnus de nativitate: A Solis ortus cardine.
Hymnus tempore quadragesimali: Christe qui lux es et dies.
Hymnus de resurrectione: Vita sanctorum, decus angelorum.
Hymnus de sancto spiritu: Veni creator Spiritus.
Hymnus de sancta Trinitate: O Lux, beata Trinitas.
Credo. (Choralis in Basso.)
Psalmus sub communione: Jesus Christus unser Heiland.

de la Tabulatura nova, des variations sur des chorals se trouvent pêle-mêle avec des variations sur des chansons profanes, à savoir: douze Variations sur la cantio Belgica „Wehe, Windgen, wehe"; dix sur la cantio Gallica „Est-ce Mars"; sept sur la chanson allemande „Also gehts, also stehts" — et, à côté, des variations sur des chorals que nous retrouverons ensuite chez Bach. Cette double conception de l'orgue, qui nous étonne, n'avait donc rien de choquant pour un maître aussi avancé dans son art que l'était Scheidt[1]. Elle se retrouve, d'ailleurs, aujourd'hui encore, chez les organistes américains, pour lesquels l'orgue est, avant tout, l'instrument qui tient lieu d'orchestre dans la salle de concert.

Avec le XVII[e] siècle, commence donc la période de transition qui précède le plein épanouissement de l'art pur de l'orgue. Pour l'art protestant, cette période de transition devait être plus courte que pour l'art catholique; une seule génération sépare, en effet, Bach de Scheidt. Par contre, la musique d'orgue catholique devait passer, d'abord, par une longue période de déclin. Ce déclin s'annonce dès après la mort de Frescobaldi[2]. Sans doute, le grand maître de la Canzone et de la Toccate a eu un illustre élève: Johann Jakob Froberger[3]; sans doute, l'art catholique comptera dans la suite des représentants notoires comme Johann Kaspar

1. Ce mélange se retrouve dans tous les anciens livres d'orgue. Dans le célèbre recueil que Pierre Attaingnant publia à Paris en 1529, des paraphrases de thèmes liturgiques sont entourées de mélodies profanes. Nous en avons cité une plus haut (p. 20): Il me suffit de tous mes maux. Il en est de même dans la „Orgel und Instrument Tabulatur" qu'Elias Nicolaus dit Ammerbach, organiste à St. Thomas de Leipzig, fit paraitre en 1571.

2. Giorolamo Frescobaldi naquit en 1583 à Ferrare; il était organiste à St. Pierre et mourut en 1644. Lui-même caractérise exactement son art dans la préface de la seconde édition de ses deux volumes de Toccates (1634). Il demande un rubato sans limites pour l'éxécution de ses œuvres. Dans les compositions de son élève Froberger se trouvent des remarques analogues. Bach devait tenir Frescobaldi en grande estime, à en juger par le fait qu'en 1714, alors qu'il était un grand maître lui-même, il fit prendre une copie des „Fiori Musicali" qui avaient paru en 1635. Cette copie existe encore avec la signature J. S. Bach 1714.

3. Johann Jakob Frohberger était le fils d'un Cantor de Halle. Né aux environs de 1610, il mourut en 1667. Il vécut à Vienne, à Rome, à Paris et à Héricourt; dans cette dernière ville en qualité d'organiste de la duchesse de Wurtemberg. Sa tombe se trouve à l'église de Bavilliers. Les „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" viennent de publier ses œuvres.

Kerll[1], Georg Muffat[2], Padre G. B. Martini[3], sans compter les organistes parisiens d'alors; mais tous ces artistes, si remarquables qu'ils fûssent, n'ont rien ajouté à ce qui avait été dit par Frescobaldi. C'est une décadence, brillante, si l'on veut, mais c'est la décadence cependant. La meilleure preuve de cet épuisement de l'art catholique, c'est que ni Mozart, ni Beethoven n'ont écrit de grandes œuvres pour orgue.

Ce n'est donc ni à l'abondance, ni à la grandeur des personnalités, que tient le vigoureux essor que prit soudain l'art protestant: c'est dans la nature même du choral qu'il faut en chercher les causes. Le choral contenait en lui les germes d'un développement illimité, tandisque les thèmes grégoriens n'offraient rien qui pût faire avancer l'art catholique.

D'abord l'accompagnement du choral et les préludes sur chorals imposaient aux organistes protestants la solution d'une foule de problèmes techniques, ce qui n'était pas le cas pour les organistes catholiques. En second lieu, les mélodies de choral étaient modernes, en ce sens qu'elles étaient d'un dessin ferme et d'un rythme très marqué qui appelaient, tout naturellement, le contrepoint et se pliaient à toutes les exigences d'une mesure rigoureuse. Les chants grégoriens, au contraire, arabesques fuyantes et insaisissables,

---

1. Kaspar Kerll, né en 1627, avait été élève de Carissimi à Rome. Il fut nommé organiste de l'église St. Etienne à Vienne et mourut à Munich en 1693. Les cours de Vienne et de Munich se le disputaient; l'empereur Leopold l'anoblit; ses enfants avaient des princes pour parrains, ce qui n'empêcha point sa famille de vivre dans la misère après sa mort. Johann Pachelbel fut, pendant un certain temps, son élève et son suffragant à Vienne. Les œuvres de Kerll ont, également, paru dans les „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

2. Georg Muffat est né à Schlestadt (Basse-Alsace), en 1635; il fit ses études à Vienne, à Rome et à Paris; après avoir été un certain temps aux services de l'évêque de Strasbourg, il fut nommé Hoforganist à Passau et y mourut le 23 février 1714. On le regardait comme le grand rival de Buxtehude pour la Toccate. Il lui est inférieur cependant, en ce qu'il ne soupçonne même pas tout le parti qu'on pouvait tirer et qu'avait tiré Buxtehude de la pédale. L'apparatus Musico-Organisticus, sa grande œuvre, parut en 1690 et a été rééditée depuis. Voir ses œuvres complètes dans les „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

3. Giambattista Martini, appellé Padre Martini, né en 1706, vécut une vie calme dans un couvent de Bologne, ou il mourut en 1784.

étaient, par nature, rebelles à une mesure rigide et à la polyphonie. Le choral, en outre, était naturellement apte à se prêter merveilleusement à l'harmonisation des tonalités modernes qui, préparées dans la seconde moitié du XVIIe siècle, réalisées par la découverte du nouveau tempérament des instruments, en 1651, furent inaugurées d'une façon si grandiose par la musique de Bach.

L'infériorité des thèmes grégoriens, en tant que thèmes de musique d'orgue, est donc incontestable; l'histoire en fournit la preuve. Ils ne suffirent point à susciter une grande musique d'orgue, comparable à la musique des chorals. L'art catholique était donc condamné d'avance à un développement limité et nous le voyons, en effet, s'arrêter vers le milieu du XVIIe siècle. La renaissance que l'avenir lui ménageait se fera attendre deux siècles encore. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIXe siècle que, s'appliquant à l'étude de Bach, il bénéficiera de tous les progrès réalisés entre temps par l'art protestant, grâce au choral. Cette grande renaissance aura donc pour point de départ l'étude de Bach, comme la renaissance des sciences, à la fin du Moyen-Age, l'étude d'Aristote. En possession désormais de tout l'acquis dont Bach avait enrichi l'art de l'orgue, l'art catholique pourra tenter de traiter, sous forme symphonique, des thèmes grégoriens, comme Bach l'avait fait pour les chorals[1]. Toutefois, ces thèmes insaisissables, aux contours flous, offrent, encore à l'heure actuelle, de grandes difficultés à quiconque entreprend de les traiter[2].

Revenons au XVIIe siècle. Les grands progrès que le choral devait faire accomplir à l'art protestant, ne se réalisèrent pas tout d'un coup. Ils représentent le travail de trois générations: Samuel Scheidt, Pachelbel et Buxtehude, et Jean Sébastien Bach.

Avec Scheidt commencent les progrès techniques. La

1. Voir la Symphonie Gothique et la Symphonie Romane de Ch. M. Widor.
2. Voir la préface de la Symphonie Romane de Ch. M. Widor.

Tabulatura nova renferme tous les éléments de la nouvelle musique d'orgue[1]. Elle en est, pour ainsi dire, le programme. Scheidt y déclare la guerre au style „coloriste" superficiel de l'école de Pierre Sweelink; de plus, il est le premier à noter ses morceaux d'orgue en forme de partition à la façon italienne. Avant lui, les Allemands se servaient pour l'orgue de la „Buchstabentabulatur", c'est à dire de la notation par lettres, employée aussi pour le luth. Cette notation ne faisant pas ressortir suffisamment le dessin musical[2], Scheidt adopte la notation italienne et intitule son œuvre „Tabulatura nova". Mais ce qui l'élève bien au dessus de Frescobaldi, c'est l'usage qu'il fait de la pédale. A la fin de la troisième partie de la Tabulatura, il donne deux exemples d'harmonisations de choral à double pédale[3], innovation dont on appréciera la hardiesse, en songeant que nous nous trouvons deux générations avant Bach et qu'à l'époque, les maîtres italiens, et les maîtres du Sud, en général, ne se servaient de la pédale que pour soutenir certaines notes de la basse. C'est que Scheidt s'est trouvé amené à une conception toute nouvelle de l'orgue, en cherchant à résoudre le problème qui se posait alors: faire ressortir la mélodie dans la basse, dans le ténor et dans l'alto, aussi bien que dans le soprano. A cet

---

1. Samuel Scheidt naquit en 1587, un siècle avant Bach, et mourut en 1654. Il était le contemporain de Frescobaldi (1583-1644) et de Heinrich Schütz (1585-1672). Fixé à Halle, où il remplissait les fonctions d'organiste, il eut moins à souffrir de la guerre de Trente ans que Schütz qui était à Dresde. Son maître était Sweelink d'Amsterdam (1562-1621), le grand chef de l'école du Nord, qui, lui-même, avait fait ses études avec Zarlino à Venise. Mais Scheidt s'émancipa du style de Sweelink et déclara la guerre aux „coloristes". La troisième partie de la Tabulatura nova, selon sa propre expression, est écrite „in gratiarum organistarum praecipue eorum qui Musice pure et absque celerrimis coloraturis organo ludere gaudent." Il avait 37 ans, quand parut cette œuvre. Elle a été publiée dans les „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Breitkopf & Härtel, 1892).

2. Dans la „Buchstabentabulatur", on employait des lettres au lieu du système à plusieurs lignes, et la valeur des notes était indiquée par des signes placés au-dessus de ces lettres. C'est là l'origine des notes allemandes: a b c d e f g etc.; cette notation remonte au Xe siècle. Scheidt note sa musique comme une partition pour chœur, c'est-à-dire qu'il emploie un système différent pour chaque partie. Mais il admet que les organistes transcrivent ses morceaux dans la Buchstabentabulatur qui leur était familière.

3. Modus ludendi pleno organo pedaliter. Deux harmonisations à six parties. Ces deux harmonisations font supposer que sa pédale à lui n'allait que jusqu'au la, mais, dans ses remarques, il parle de pédales qui vont jusqu'au do.

égard les remarques insérées dans le troisième volume de la Tabulatura nova témoignent d'une clairvoyance géniale. Il n'a rien été dit, ni avant ni aprés Bach, sur la question, qui ne s'y trouve déjà exprimé. „Si le choral est dans le soprano, dit-il, il devra être joué de la main droite sur un clavier, les deux autres parties de la main gauche sur l'autre, et la basse dans la pédale. S'il est dans le ténor, on le jouera de la main gauche sur un clavier, les deux autres parties de la main droite sur l'autre, et la basse dans la pédale". Pour faire ressortir la mélodie dans l'alto, il propose, ou bien de jouer l'alto de la main gauche sur un clavier, le soprano de la main droite sur l'autre, le ténor et la basse en double pédale, ou bien encore l'alto dans la pédale avec un quatre pieds. C'est la raison qui lui fait demander que dans chaque pédale il y ait un quatre pieds. Scheidt est donc le premier qui soit arrivé à une notion bien raisonnée des ressources multiples qu'offre l'orgue. Les idées qu'il émet sur la répartition de 8 et de 4 pieds, de sonorités variées, sur les différents claviers, et les indications qu'il donne à propos de la registration, sont d'autant plus étonnantes que Frescobaldi, son contemporain, ne connaissait la sonorité de l'orgue que comme „organo pleno", tous registres tirés, et n'avait jamais songé à faire valoir le contraste des différents jeux. Scheidt, par contre, pour ce qui est de la technique et de la registration, est tout à fait moderne. C'était un de ces esprits mathématiques qui, grâce à une pensée claire, font à eux seuls le chemin d'un siècle[1]. La musique d'orgue de

---

1. Voici les notes importantes de la fin de la troisième partie de la Tabulatura nova qui inaugurent la nouvelle époque du jeu d'orgue: „Ist es ein bicinium und der Choral ein Diskant, so spielet man den Choral mit der rechten Hand auf dem Ober Clavier oder Werk, und mit der linken Hand die 2 Partes auf dem Rückpositif. Ist der Choral ein Diskant mit 4 Partien, so spielt man den Choral auf dem Rückpositif mit der rechten Hand, den Alt und Tenor auf dem Ober Clavier oder Werk mit der linken Hand und den Baß mit dem Pedal. Ist der Choral ein Tenor, so spielt man den Choral auf dem Rückpositif mit der linken Hand und die andern Partien auf dem Ober Clavier oder Werk mit der rechten Hand, den Baß mit dem Pedal. Den Alt kann man auch absonderlich spielen mit 4 Partien auf dem Rückpositif, aber man muß den Diskant auf dem Ober Clavier nehmen mit der rechten Hand, den Tenor und Baß auf dem Pedal zugleich 2

Bach ne sera autre chose que la réalisation de ces principes qui, à l'heure actuelle, font encore loi.

Grâce à la Tabulatura nova, la supériorité des organistes du Nord sur les organistes du Sud se trouvait désormais assurée. Comparés aux compositions des maîtres du Nord, les morceaux qui passaient dans le Sud pour des épreuves difficiles de virtuosité font l'effet d'études élémentaires[1].

Chez Scheidt, même, on trouve déjà certaines intentions de symbolisme musical. Pour les répons du „Sicut locutus“ dans le Magnificat, il met invariablement la mélodie dans la pédale: c'est Dieu qui parle. Cependant, avant que l'attention ne se portât sur le côté poétique et symbolique des textes, il fallait que fûssent créées les différentes formes du choral pour orgue. C'est à cette tâche que va se consacrer la génération qui sépare Scheidt de Bach: les Pachelbel, les Böhm, les Reinken et les Buxtehude[2]. Bach entendit les trois derniers et les connut personnellement.

Il connut Pachelbel, par son frère aîné, Johann Christoph Bach d'Ohrdruff, l'élève de ce maître. Mentionnons, en passant, que la génération de Scheidt avait cultivé les variations de choral sans connaître encore le vrai prélude de choral[3]. Ce n'est que vers le milieu du XVII[e] siècle,

---

Stimmen, aber es muß sonderlich dazu componiert sein, daß der Tenor nicht höher als c̄, da man das d auf den Pedalen selten findet, und auch nicht weit von einander setzet, nur ein 8 oder 5 oder 3, denn man solches sonsten mit den Füßen nicht voll erspannen kann.

NB. Aber diese Manier ist die schönste und zum allerbequemsten zu thun, den Alt auf dem Pedal zu spielen, der Handgriff und Vorteil aber ist an den Registern und Stimmwerk in der Orgel, daß man dieselben wohl zu disponieren weiß von 4 u. 8 Fuß Ton. 8 Fuß Ton muß stets auf dem Positif sein und 4 Fuß Ton auf dem Pedal." Ce style, par sa précision mathématique, ne rappelle-t-il pas celui de Descartes?

1. Philipp Spitta. Über Joh. Seb. Bach. Sammlung Musikalischer Vorträge. Leipzig. Breitkopf & Härtel, 1879: „Was im Süden als Probirstein höchster Virtuosität angesehen wurde, erscheint an den Compositionen der nordischen Meister gemessen fast wie Elementarübung."

2. Les ancêtres de Bach se sont aussi distingués dans le genre du choral. De Johann Christoph Bach (1665-1703) organiste à Eisenach, nous possédons 44 petits préludes de choral, de Johann Michael Bach 72.

3. La Tabulatura nova ne contient que des variations de choral. Le nombre des variations correspond au nombres de versets du cantique.

En 1627 Ulrich Steigleder publia à Stuttgart un Tabulaturbuch „darinnen das Vaterunser auf 2, 3 und 4 Stimmen componiert und 40 mal variirt wird".

Bach, aussi, a débuté par des variations sur des chorals. Voir Bach V, p. 60-91.

une fois l'orgue devenu l'instrument d'accompagnement du choral, que s'établit l'usage des préludes de choral.

Scheidt mourut en 1654; Pachelbel, né en 1653, mourut en 1706, à Nürnberg alors qu'on commençait à parler du jeune Bach. Il se trouve ainsi former le trait d'union entre Scheidt et Bach.

Suffragant de Kaspar Kerll à Vienne, pendant un certain temps, Pachelbel fut nommé, après differents séjours dans d'autres villes, organiste à Erfurt, où il resta douze ans. Il y devint le précepteur des Cantors de la Thuringe, le pays par excellence des organistes. Sans être ce que l'on pourrait appeler un génie, il a le mérite d'avoir élevé le niveau des organistes de l'Allemagne du centre, en les familiarisant avec un style polyphonique correct et en leur faisant comprendre la dignité de leur instrument. Correction et dignité, telles sont, en effet, les qualités principales de son art. Ses compositions ne sont pas exemptes d'une certaine raideur, ce qui fait qu'elles nous laissent froids. Poète il ne l'était point; ce n'est que çà et là — nous pensons à un certain choral de Noël — que l'on sent un souffle de poésie.

Trop simple, trop étranger à tous les effets de virtuosité, il se confinait entiérement dans l'art sacré. L'orgue, pour lui, est un instrument d'église, rien d'autre. Le dualisme que nous avons rencontré chez Scheidt et Frescobaldi a donc disparu. Il était grand comme professeur. Si la moyenne des organistes allemands, à l'époque de Bach, nous apparaît aussi remarquable, c'est à Pachelbel qu'en revient le mérite.

Prenons comme type de cette moyenne Johann Gottfried Walther, le collègue et l'ami de Bach à Weimar[1].

1. Johann Gottfried Walther, né en 1684, fut destiné d'abord à l'étude du droit; en 1702 il fut nommé organiste à Erfurt, en 1707 à Weimar. Il était organiste à l'église de la ville, tandis que Bach remplissait les mêmes fonctions à la chapelle ducale. C'est à Weimar qu'il mourut en 1748. Mattheson l'appelait „le second Pachelbel". L'histoire de la musique doit une foule de renseignements précieux à son dictionnaire de musique (Musikalisches Lexikon) qui parut à Leipzig en 1732; il contient des appréciations et des notes biographiques très intéressantes sur les musiciens de l'époque. Walther possédait

Il a écrit un grand nombre de chorals dont deux figurent par erreur, dans l'édition Peters, parmi ceux de Bach (VI No. 28; Voir Spitta I p. 385 et 828). La facture en est bonne; c'est du vrai style d'orgue, parfois même un style ingénieux. Mais l'inspiration et la profondeur lui font absolument défaut. Pachelbel n'avait pu donner à ses élèves, ce qu'il ne possédait point lui-même.

Les Choralvorspiele de Pachelbel se ressemblent tous en cela qu'ils sont fugués. Tantôt, dans les petits chorals, c'est une simple fughetta sur la première phrase de la mélodie; tantôt, dans les grands, c'est une succession de fugues sur toutes les phrases dont elle se compose. Aussi appelait-on ces chorals tout simplement des fugues.

Il y a une certaine grandeur sévère dans cette conception du choral pour orgue; mais ce qui manque, c'est l'impression d'ensemble. Les grands chorals ne sont que des petites fugues reliées les unes aux autres par le fait même que leurs thèmes, dans leur succession naturelle, forment une mélodie de choral. Pachelbel n'est par arrivé à se départir de la rigidité presque inséparable d'un pareil procedé[1]. Bach grandit pour ainsi dire parmi les chorals de Pachelbel qui à ce moment avait déjà quitté Erfurt pour Nuremberg, où il remplit les fonction d'or-

---

un grande collection de chorals des maîtres anciens et contemporains, qu'il avait copiés lui-même. Elle nous est également parvenue. C'est à lui que nous devons en grande partie la connaissance des chorals de Buxtehude: il nous en a transmis plus de 30. Suivant Mattheson (Critica musica 1725), Walther aurait composé tout un annuaire de chorals dans le genre de Pachelbel. Il aimait surtout à conduire la mélodie en canon, entre la basse et le soprano. Bach et lui furent-très intimes un certain temps; plus tard, leur amitié se refroidit sans que nous sachions pourquoi.

1. v. Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. 2e volume, p. 610-611: „Scheidt und Pachelbel." Voici les chorals de Pachelbel:

8 Choräle zum Präambulieren bei Christian Weigel. Nürnberg 1693. Tabulaturbuch geistlicher Gesänge sambt beigefügten Choral-Fugen durchs gantze Jahr, 1704: Ce recueil se trouve à la bibliothèque de Weimar; il comprend 160 mélodies harmonisées pour orgue et 80 petits préludes fugués sur des chorals. Suivant Ritter (I, p. 151), ces petits préludes ne seraient que les premières phrases de grands chorals fugués, qu'on aurait détachées pour en faire de petits préludes. Juste ou fausse — elle est probablement fausse — cette hypothèse prouve l'incohérence des chorals de Pachelbel. Une partie des œuvres de ce maître figure dans les „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" (VIIIe année; T. IIe). Voir aussi les exemples chez Ritter et chez Commer.

ganiste à St. Sebald. Ne nous étonnons donc point de rencontrer dans ses œuvres de petits chorals fugués sur la première phrase de la mélodie, entièrement exécutés dans la manière de Pachelbel[1]. Il a écrit, même, un nombre considérable de grands choral-fugues où paraissent tous les motifs de la mélodie: fugues correctes et raides, sans ensemble, comme celles de Pachelbel, mais, quelquefois, pleines d'esprit dans le détail. Ce sont, en grande partie, des œuvres de jeunesse et de l'époque de Weimar dont plusieurs paraissent avoir été retouchées plus tard[2].

Puis vient un moment où cette forme de choral se transforme et s'élargit entre ses mains. Il s'aperçoit que, pour produire son effet, le choral de Pachelbel doit être comme taillé dans le roc et exécuté dans des proportions gigantesques. Et, en effet, les chorals de ce genre qu'il publia dans les recueils de l'époque de Leipzig, sont écrasants[3]. Ce ne sont plus des fuguettes reliées les unes aux autres, ce sont des blocs entassés les uns sur les autres. Seulemement il n'applique plus cette forme indistinctement à tous les chorals, comme le faisaient Pachelbel et ses élèves: il faut que le texte du choral l'appelle.

Dans les cantates, aussi, nous rencontrons des chœurs sur des chorals qui sont écrits sur le modèle des chorals de Pachelbel[4]. En les entendant, on se rend compte que le choral, conçu à la façon de Pachelbel, est „choral" en ce sens qu'il repose sur le chœur plutôt que sur l'orgue: dès que la parole est là, l'unité entre les fugues enchaînées ressort beaucoup plus naturellement, le texte aidant.

---

1. Voir, par exemple, les petits chorals V, No. 7, 20, 23, 39, 43.
2. Voir VI, No. 1, 14, 21, 23, 25; VII, No. 43 et 55.
3. Voir VI, No. 13.
VII, No. 39a, b, c. Toutefois ces trois derniers chorals ont des allures tellement libres qu'on hésite à les ranger parmi les chorals dans la manière de Pachelbel.
4. Voir les cantates:
Ein feste Burg (No. 80).
Aus tiefer Not (No. 38).
Christ lag in Todesbanden (No. 4).

Vers la fin de sa vie, Bach se mit à revoir les chorals de sa jeunesse et les retoucha, pour en préparer la publication[1]. La mort le surprit au milieu de ce travail. En même temps que les souvenirs de jeunesse lui revenaient à l'esprit, le choral de Pachelbel surgissait devant lui. Couché dans une chambre noire, il dictait, par un dernier effort de volonté, un choral à son gendre Altnikol. Ce fut sa préparation à la mort. „Vor deinen Thron tret ich allhier“ (Seigneur, me voici devant ton trône): tel est le titre du cantique qu'il fit inscrire en tête de la page[2]. Le manuscrit nous dit ses luttes pour aller jusqu'au bout de la dictée; l'écriture est presqu'illisible, parce que tracée dans la chambre obscure; l'encre devient de plus en plus blafarde; l'on remarque les places où la dictée reprend, après le repos qu'était obligé de s'accorder le malade. Ce dernier choral, précisément, est écrit dans la forme pure de Pachelbel. L'art de la fugue y est poussé au plus haut point, Bach se servant du sujet renversé comme contre-sujet. Mais qu'importe cette supériorité de la forme? On l'oublie pour s'abandonner à l'impression de quiétude et de sérénité que ce choral exhale. Rien n'y sent la douleur; un sourire mystérieux illumine cette musique. Le choral de Pachelbel s'anime et vit: l'âme de Bach mourant s'y est incarnée.

Non moins considérable fut l'influence de Böhm sur Bach. C'était en 1700. Bach voyait qu'il devenait de trop dans le ménage de son frère qui l'avait recueilli chez lui, à Ohrdruff, et jugeait le temps venu de chercher son chemin tout seul; il se fit admettre avec son ami Erdmann comme soprano dans le chœur de l'église St. Michel à Lünebourg. Il devait avoir alors environ quatorze ans, car, d'après le récit de Forkel, qui tient le fait des fils de Bach, il mua bientôt et

1. Le recueil des 18 chorals dont nous parlerons encore. VII No. 43 est un choral dans le genre de Pachelbel que Bach a retouché à cette époque.

2. Dans nos recueils, on cite ce choral d'après le nom de la mélodie: „Wenn wir in höchsten Nöten sind“ (Bach VII, No. 58).

perdit sa voix „sans en recouvrer aussitôt une autre“ (Forkel p. 5). Vraisemblablement, le séjour de Lünebourg dura de 1700 à 1703.

En entendant Böhm,[1] le plus célèbre élève de Reinken, Bach dut se sentir transporté dans un autre monde. Autant les chorals de Pachelbel étaient raides et sévères, autant ceux de Böhm, qui avait alors quarante ans et se trouvait dans toute la force de son talent, étaient mouvementés, exubérants même. Dans les chorals de Pachelbel, la mélodie apparaît sous sa forme simple; aucun ornement, aucune fioriture. Böhm, élève de l'école du Nord, est un „coloriste“; ce qu'il aime surtout, c'est, sur un accompagnement librement inventé, décomposer la mélodie en une série de traits brillants, surchargés d'ornements et de trilles. Bach s'approprie le procédé de la paraphrase agrémentée, qui reviendra souvent dans ses chorals, par la suite[2]. Il vise au brillant, sans autre souci que le brillant, à la façon de Böhm, esprit fantaisiste, sans profondeur aucune. Puis, il fit de Böhm comme il avait fait de Pachelbel: il l'approfondit et il l'idéalisa. Ses paraphrases de la mélodie deviennent de plus en plus naturelles et simples; les trilles et les ornements disparaissent presque complètement; finalement, la paraphrase n'est plus qu'un moyen de rendre la mélodie, en quelque sorte, parlante. Et, avec le même discernement qui le guidera, plus tard, dans l'emploi du choral de Pachelbel, il n'applique la paraphrase qu'à des mélodies et des textes où il importe de retracer par la musique les fins contours d'une idée poétique[3].

Un autre procédé de Böhm reparaît dans les chorals de

---

1. Georg Böhm, né en 1661, fut nommé organiste à l'église St. Jean de Lünebourg en 1698 et mourut dans cette ville en 1734. Il n'existe aucune édition complète de ses chorals, dont 18 nous sont parvenus. On en trouve des exemples chez Commer et Ritter. Nous ne savons pas si Bach a été son élève ou s'il l'a seulement entendu jouer. En tout cas l'influence de Böhm se retrouve dans ses œuvres, surtout dans les œuvres de jeunesse.

2. Voir le choral V, No. 9 qui est écrit dans le genre de Böhm.

3. Voir les chorals V, No. 10 et 45; VII, No. 45.

Bach: le basso obstinato. La maître de Lünebourg aimait à accompagner la mélodie du choral d'un motif caractéristique qu'il répétait continuellement dans la basse. C'est dans cette voie que le Bach de Weimar cherchera et trouvera le type de choral qui lui appartient en propre, le choral de l'Orgelbüchlein[1], où un motif descriptif, inspiré de l'idée de la poésie, vient s'ajouter à la mélodie simple. Dans ces mêmes chorals, se rencontre fréquemment le „basso obstinato“ de Böhm[2]. Quant aux Partitas, c'est-à-dire aux variations de choral que Bach a écrites à Arnstadt, — il avait alors entre dix-huit et vingt ans — leur allure ne s'explique que par l'influence de Böhm[3].

De Lünebourg, Bach fit plusieurs fois le voyage de Hambourg pour entendre le maître de Böhm, Johann Adam Reinken. Suivant une tradition Reinken — né en 1623, mort en 1722, — aurait été élève de Pierre Sweelink d'Amsterdam, le père de l'école du Nord. Cette tradition est fausse, car à la naissance de Reinken, Sweelink était mort depuis deux ans. Il était l'élève d'un élève de Sweelink, Heinrich Scheidemann, organiste à l'église Ste Catherine de Hambourg, auquel il succéda en 1654. Entre Reinken, qui n'avait pas très bon caractère, et Mattheson, qui était très susceptible, il existait une certaine jalousie. C'est pour cette raison que Mattheson, dans ses écrits, parle peu favorablement de son collègue qui, pourtant, eut le grand mérite d'être l'un des fondateurs de l'opéra hambourgeois. Reinken était un virtuose tout à fait extraordinaire, très épris de lui-même, mais dénué de tout sentiment poétique. Outre une Toccate en sol majeur, nous possédons de lui deux chorals: „Es ist gewisslich an der Zeit“ (262 mesures!) et „An Wasserflüssen Babylon“ (335 mesures!). Il fit même graver ce dernier, dont il était par-

---

1. Voir les chorals du Ve volume.
2. Voir V, No. 13, 14, 34, 46 et 55.
3. Voir V, p. 60-91.

ticulièrement fier. C'est un choral à double pédale; l'accompagnement roule sur des motifs tirés de la mélodie; le chant du choral est dénaturé par les ornements et surchargé de traits de virtuosité. Bref, jamais œuvre savante ne fut d'aussi mauvais goût. Il est à supposer que ses improvisations valaient mieux que ce morceau de parade, autrement on ne s'expliquerait guère que Bach ait fait à plusieurs reprises le voyage pour l'entendre.

Or, le même jeune homme qui, caché derrière un pilier, écoutait émerveillé le grand virtuose, devait, plus tard, le remplir, à son tour, d'admiration. C'était en 1720[1]. Bach songeait alors à quitter la petite ville de Cöthen et se mit en quête d'une situation dans une grande ville, afin de pouvoir donner une bonne éducation à ses fils qui commençaient à grandir. Hambourg l'attirait. Quoique l'opéra n'y fût plus à la hauteur d'autrefois, c'était encore la métropole musicale de l'Allemagne. La ville possédait d'excellentes orgues et les artistes y étaient considérés et rétribués mieux que partout ailleurs, Dresde excepté. Bach entreprit donc le voyage, se fit entendre dans les différentes églises et fut unanimement admiré. Le vieux Reinken — presque centenaire — l'écouta, avec grand intérêt, traiter le choral „An Wasserflüssen Babylon" (Super flumina) sur lequel il avait lui-même composé le grand choral que nous connaissons. Quand Bach eut fini, il lui adressa le compliment suivant: „Je croyais que cet art n'existait plus, mais je vois qu'il vit encore en vous"[2].

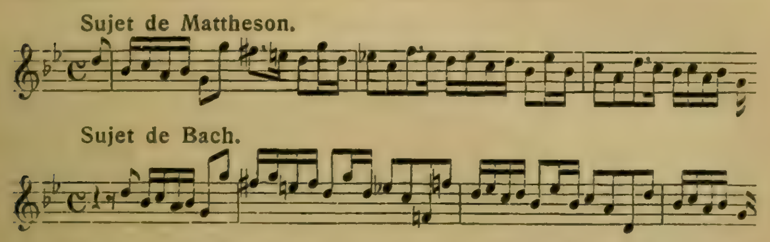
Il est à supposer que Bach avait choisi à dessein ce choral pour rendre hommage à Reinken; sans doute, aussi, avait-il écrit d'avance et appris par cœur une partie de ce qu'il voulait lui jouer. Il se pourrait donc que les deux chorals „An

1. Forkel dans son récit dit „à peu près en 1722". D'après Spitta, qui suit les données de Mattheson, ce voyage dut avoir lieu en 1720.

2. „Ich dachte diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Cet épisode est raconté dans la biographie de Forkel qui est la source de toutes les anecdotes sur Bach.

Wasserflüssen“ (Super flumina) que nous possédons encore (Peters VI N° 12^{a} et 12^{b}) aient été écrits en vue de ce voyage. C'est pour ce même voyage aussi qu'il avait composé une très belle cantate: „Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden“ (Quiconque s'élève sera abaissé. N° 47. 17e dim. après la Trinité), sur un texte d'un certain Helbig, Regierungssecretär à Eisenach. Un thème de huit mesures décrit d'une façon très caractéristique, pittoresque à l'excès, l'élévation et l'abaissement.

Nous ne savons pas si cette cantate a été exécutée. Ce qui semble certain, c'est que Bach, lors de son séjour à Hambourg en 1720 — il y revint en 1728 — a joué la grande fugue pour orgue en sol mineur. Du moins, Mattheson en connaissait le sujet en 1725, car il le cite comme ayant été donné en matière d'épreuve à un concours d'organistes; il ajoute qu'il n'est pas de lui, mais d'un autre compositeur connu, sans dire, toutefois, que cet autre, c'est Bach. Cependant le sujet de Mattheson diffère de celui de la fugue, telle qu'elle nous est parvenue. Les voici l'un en face de l'autre:



Le sujet de Mattheson représente-t-il la forme primitive, retouchée ensuite par Bach d'une façon très avantageuse, ou sa défectuosité doit-elle être attribuée à l'inadvertance de Mattheson?

Toutefois, malgré tous ces succès, le voyage de Hambourg resta sans résultat. Lorsque, quelques mois plus tard, la place d'organiste à St. Jacob devint vacante — Reinken était à Ste Catherine — Bach posa sa candidature, tenté, sans

doute, par le bel orgue à quatre claviers que possédait cette paroisse. Mais il se vit préférer un concurrent sans talent qui avait offert une somme considérable pour avoir la place. Cette façon d'agir déplut à un des pasteurs de l'église, Erdmann Neumeister, célèbre comme auteur de textes de cantates, grand admirateur de Bach, qui avait mis une série de ses cantates en musique. L'élection de l'organiste avait eu lieu au commencement de l'hiver. Dans son sermon de Noël, parlant des anges de Bethléem, il fit une allusion à ce qui s'était passé en disant: „Même l'un des anges de Bethléem, s'il descendait du ciel pour devenir organiste à St. Jacob, ne serait pas nommé. Il aurait beau jouer d'une façon divine, s'il n'avait pas d'argent, il n'aurait qu'à s'en retourner d'où il est venu“[1].

De tous les maîtres du choral, Buxtehude était le plus universellement doué. Né en 1637 à Helsingör, il fut nommé, en 1668, organiste à l'église S[te] Marie de Lübeck, comme successeur de Franz Tunder, le célèbre élève de Frescobaldi, après avoir, selon la coutume, épousé la fille de son prédécesseur.

Il mourut en 1707, un an après Pachelbel. Mattheson et Händel étaient venus le voir depuis Hambourg en 1703; Händel, peut-être, avec l'idée de devenir son successeur. Mais comme mademoiselle Buxtehude n'avait ni les agréments de la jeunesse ni ceux de la beauté, ils s'en retournèrent tous deux après un accueil charmant. Bach y vint en 1705.

Les œuvres de Buxtehude nous sont parvenues, en grande partie, par les copies qu'en avait faites Walther qui l'admirait beaucoup, sans avoir jamais été son élève. Spitta a

---

1. „Wenn selbst einer von den Bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen.“

publié une grande partie de ses œuvres pour orgue en deux volumes. [Breitkopf et Härtel 1876-1877]. Le premier comprend les compositions libres, le second les chorals.

Buxtehude, pour le dire en passant, eut un élève d'un talent tout à fait hors ligne: Nicolas Bruhns, né en 1665 á Schwabstädt en Slesvig. Malheureusement il mourut dès 1697, à Husum, âgé de trente deux ans seulement. Avec Bach, il eût été, sans doute, le plus grand organiste de l'Allemagne.

Chez le maître de Lübeck, tout est intéressant. A cette époque intermédiaire qui s'étend de Scheidt à Bach, il est celui qui connaît le plus à fond toutes les ressources de l'orgue. Comme tel il a puissamment contribué au développement de la Toccate, et Bach lui doit beaucoup en l'espèce. Quant aux chorals pour orgue, on en trouve chez lui tous les types, les plus simples comme les plus compliqués. Mais son genre préféré c'était la fantaisie de choral. Tantôt, il présente une mélodie ornementée et agrémentée, dominant un accompagnement tout à fait simple; tantôt, il l'enveloppe de croches ou de doubles croches. Ces petites fantaisies sont toujours très ingénieuses et d'un goût parfait. Bach les imita; on en trouve un bon nombre dans ses compositions[1]. Les grandes fantaisies amènent la mélodie, tantôt dans une voix, tantôt dans l'autre, procédé qui se retrouve également chez Bach. Bref, de tous les maîtres, Buxtehude est celui qui a exercé sur lui la plus grande influence.

Bach avait environ vingt ans quand il vint à Lübeck. Il était alors organiste à Arnstadt, où il avait été nommé en 1704, après avoir été pendant quelques mois violoniste dans l'orchestre de la cour de Weimar. Ayant obtenu un congé de quatre semaines,

---

1. Nous possédons de Buxtehude 32 petites fantaisies de ce genre. Bach leur donne une tournure encore plus simple. (Voir V, No. 52, 58 et p. 103, No. 2). Les chorals V No. 47 et 27 ressemblent beaucoup à des chorals de Buxtehude sur le même sujet (voir Buxtehude II, p. 110).

Très intéressante est la comparaison du choral V, No. 36 avec les esquisses qui l'ont précédé (V, p. 105, No. 4 et 5).

il fit à pied le voyage pour aller entendre le maître. Il ne fut pas déçu. Le jeu de Buxtehude le fascina au point qu'il oublia de rentrer chez lui; au lieu de rester quatre semaines, il resta plusieurs mois. A son retour, il fut cité devant le Conseil d'Arnstadt pour se justifier, ce qu'il fit, d'ailleurs, d'une façon assez bourrue et peu soumise. Le procès-verbal de la séance en question — elle eut lieu en février 1706 — se trouve dans les archives d'Arnstadt (Voir Spitta I, p. 313). On profita de l'occasion pour lui reprocher de faire trop de fantaisies en accompagnant le choral, de négliger le chœur, et même, d'avoir fait à l'église de la musique avec une dame, sans doute sa cousine qu'il épousa l'année suivante! Au reste, il est indéniable qu'en la circonstance il n'ait agi avec une certaine légèreté qu'il est malaisé de justifier. L'on s'étonne bien plutôt, que ses supérieurs aient eu tant d'égards pour lui et n'aient pas même exigé des excuses.

Cependant la situation, nécessairement quelque peu tendue, devenait désagréable au jeune artiste, et il fut heureux de pouvoir quitter Arnstadt pour Mühlhausen en Thuringe, où on l'appela comme organiste, en 1707. Il n'y resta qu'un an. En 1708, le duc de Weimar lui offrit le poste d'organiste de la cour. Il accepta ces fonctions qu'il remplit durant neuf années, c'est à dire jusqu'en 1717.

L'influence de Buxtehude est très sensible dans les premières œuvres de Weimar. Le choral „Ein feste Burg“ (VI N° 22), par exemple, qu'il joua pour l'inauguration des orgues de Mühlhausen, nouvellement restaurées, est une grande fantaisie dans la manière du maître de Lübeck. La restauration de ces orgues avait été décidée pendant que Bach était à Mühlhausen. Mais à son départ pour Weimar, on le pria de bien vouloir en surveiller les travaux. Il vint aussi pour l'expertise et pour l'inauguration, accompagné de son ami et collègue Walther, que nous connaissons déjà. C'est à ce dernier que nous devons de posséder ce choral. Sur

la copie qu'il en a faite, il a même indiqué la registration que Bach employa à Mühlhausen, soit qu'il ait été surpris de sa hardiesse, soit qu'il l'ait notée pour son propre usage, étant obligé de lui tirer les registres[1].

Les maîtres du choral auprès desquels Bach fait son apprentissage, ont, nous le voyons, créé et perfectionné les différentes formes du choral pour orgue. On peut ramener à trois les procédés qu'ils emploient. Le premier consiste à bâtir un morceau sur les différentes phrases de la mélodie. C'est le procédé „motiviste" de Pachelbel, le maître du choral fugué. Le second est ce que nous ap- pellerons, le procédé coloriste: la mélodie du choral est paraphrasée d'une façon plus ou moins agrémentée. C'est là, plus exclusivement, le procédé employé par les maîtres du Nord, les Reinken, les Bœhm, les Buxtehude. Le troisième procédé est le plus libre de tous: la mélodie du choral apparaît plus ou moins intacte dans une fantaisie, dont les motifs sont tout à fait indépendants de la mélodie ou, ne la rappellent que très vaguement.

Il va sans dire que cette classification n'a rien d'absolu, et que cette séparation des procédés n'est pas si rigoureuse, dans tous les cas, qu'un même choral ne présente, à la fois, celui-ci et celui-là. Les chorals de Reinken, par exemple,

---

1. La registration dans le manuscrit de Walther est un peu en désordre, parce que, plus tard, il l'a modifiée pour l'adopter à son orgue de Weimar qui n'avait que deux claviers, tandis que celui de Mühlhausen en comptait trois. Mais il n'est pas difficile de la rétablir en son état primitif. Pour commencer, la main droite est sur le Positif, où Bach avait fait mettre une bonne tierce; nous possédons encore le projet de cette reconstruction, avec les remarques de Bach (voir Spitta I, p. 350). La main gauche est sur le Grand clavier pour faire valoir le Fagotto de 16 pieds, également nouveau. A partir de la 20e mesure les deux mains sont sur le Récit; à la Pédale, la basse douce de 32 pieds que Bach avait exigée comme absolument nécessaire; à partir de la 24e mesure, les deux mains retournent sur le Positif (ou sur le Grand clavier); à la Pédale, les jeux d'anches que Walther avait tirés entre temps; à partir de la 32e mesure, les deux mains sont de nouveau sur le Récit et, dans le Pédale, la basse douce de 32 pieds réapparait; à partir de la 37e mesure les deux mains sont sur le Grand clavier. Tous les registres sont tirés, de même dans la Pédale. On ne saurait imaginer une façon plus simple et plus ingénieuse, à la fois, de faire valoir toutes les ressources de l'orgue dans un seul morceau. Le choral certainement a été écrit pour cette occasion.

sont motivistes en ce que l'accompagnement en est fugué, et coloristes par le fait que la mélodie y apparaît en paraphrase.

Ce même caractère hybride se retrouve très fréquemment dans les chorals de Bach. En effet, bon nombre de ses grands chorals présentent une synthèse de la manière de Pachelbel et de celle de Böhm. L'accompagnement est traité à la façon motiviste, la mélodie à la façon coloriste, et l'on se demande, si l'on a affaire à du Pachelbel ou à du Böhm idéalisé. Plus il avance, plus cette fusion des différentes formes devient fréquente. Ce n'est plus du Pachelbel ni du Bœhm, ni du Reinken, ni du Buxtehude: c'est l'un et l'autre à la fois et c'est autre chose encore — c'est du Bach.

On observe dans le développement de tout grand génie un moment où, tout en se trouvant encore obligé de se servir des formes et des procédés que ses prédécesseurs lui ont légués, il est tenté, inconsciemment peut-être, d'exprimer à sa façon ses idées personnelles. C'est ce moment critique qu'il s'agit de saisir dans les œuvres de jeunesse pour bien reconnaître dans ses premières manifestations la véritable nature du génie qui se cherche encore.

Si l'on avait demandé au jeune Bach d'Arnstadt et de Mühlhausen, en quoi il sentait autrement que les grands maîtres du choral qu'il était allé écouter, il n'eût su le définir. Et cependant, la différence est indéniable: il commence à sentir en poète. Il demande plus au choral pour orgue que ne lui avaient demandé ses prédécesseurs. Pas plus que dans les harmonisations de choral, il ne se contente, dans les chorals pour orgue, de ne traiter que la mélodie: il veut rendre la mélodie et la poésie à la fois. Ses prédécesseurs ne s'étaient souciés que de la forme; à peine percevons-nous, cà et là, dans la musique de Pachelbel et de Buxtehude comme un souvenir lointain de la poésie. Une fois, dans le choral sur le péché originel „Durch

Adams Fall" (Par la chute d'Adam), il arrive à Buxtehude de décrire la chute par des basses qui tombent en quintes[1]. Mais, en général, leur musique est pour ainsi dire en dehors du texte.

Et pourtant, à nulle époque de la musique, on ne trouverait conditions plus favorables à la naissance d'une musique descriptive. Disons plus: le temps de la musique descriptive était arrivé, et c'était dans les préludes de choral que cet art devait trouver son épanouissement. En effet, tous les auditeurs, en entendant dans le prélude la mélodie du choral, connaissaient les paroles que recouvrait cette mélodie; ils les avaient présentes à la mémoire; mieux encore: sous les yeux, dans leur livre de cantiques; bien plus: ils allaient les chanter dans quelques instants. Ne devaient-ils pas chercher tout naturellement une concordance entre la poésie et la musique? Donc, nul besoin d'explications pour faire comprendre telle ou telle intention poétique ou descriptive de la musique. Que la musique des préludes de choral fût descriptive, c'est ce qui, semble-t-il, eût dû s'entendre de soi pour l'organiste tout comme pour l'auditeur. Et l'on se demande alors, comment les Scheidt, les Pachelbel et les Buxtehude ne s'en avisèrent pas. En l'absence d'un texte, le musicien est, d'ordinaire, forcé de recourir à un moyen artificiel pour indiquer à l'auditeur ce qu'il a voulu exprimer par la musique; un titre ou quelques paroles d'explication sont nécessaires pour évoquer les choses décrites. Point n'était besoin ici de pareils artifices, et l'on s'étonne d'autant plus que les précurseurs de Bach aient passé à côté du problème nouveau qui se posait, sans se douter même qu'un problème se posât. C'est à Bach qu'il était réservé de l'apercevoir et de le résoudre.

Du jour où il reconnut que le prélude du choral reste

1. Voir Buxtehude. Ed. Breitkopf et Härtel, IIe volume. Bach a traité le même choral: V, No. 13.

imparfait aussi longtemps que les paroles, les images, les idées du texte n'y vivent pas, il cessa d'être l'élève des Pachelbel et des Buxtehude: il fut lui-même.

L'art profane, lui, avait devancé l'art sacré dans la voie de la musique descriptive. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, les essais en ce sens deviennent de plus en plus fréquents. On en trouve dans la musique italienne; les maîtres français du clavecin écrivent des morceaux caractéristiques, avec des titres qui indiquent ce que la musique veut décrire; les maîtres de Hambourg, Keiser, Mattheson et Telemann, abusent de la description orchestrale daus leurs opéras et dans leurs oratorios; Froberger excellait dans ce genre: il se plaisait à raconter des histoires sur le clavecin et tout le monde l'admirait[1]. L'ouvrage qui résume tous les efforts de l'époque, ses tendances vers la „musique de programme", parut en 1700. Ce sont les six sonates pour clavecin de Johann Kuhnau.

Johann Kuhnau était né en 1667; en 1684, il fut nommé organiste à l'église St. Thomas de Leipzig et devint, en 1701, directeur des chœurs, Thomascantor; il fut donc de ce fait le prédécesseur immédiat de Bach. Il mourut en 1722. Bach et lui se connaissaient personnellement. En 1714, Kuhnau lui permit de faire entendre une de ses cantates a Leipzig.

Dans ses sonates, universellement remarquées et admirées, Kuhnau prétendait évoquer sur le clavecin des épisodes de l'histoire sainte. Mais, comme à cette époque déjà la musique descriptive était un genre fort discuté, il se sentit obligé d'écrire une préface pour justifier son entreprise. Il se réclame de ses prédécesseurs qui ont décrit „des batailles, des cascades et des tombeaux" et même ont com-

1. Mattheson en parle dans le „Vollkommene Kapellmeister", Kuhnau dans la préface de ses sonates.
Voir les œuvres de Froberger dans les „Denkmäler der Tonkunst in Österreich".

posé des sonates entières „où des paroles, ajoutées à la musique devaient aider à découvrir l'intention des auteurs"[1] et se croit donc autorisé à traiter d'une façon analogue des histoires saintes bien connues et à raconter en musique les six épisodes que voici[2]:

1) David et Goliath.
2) David et Saül.
3) Le mariage de Jacob.
4) La maladie du roi Ezéchias.
5) Gédéon, le sauveur d'Israel.
6) Mort et funérailles de Jacob.

Chaque sonate est précédée d'un petit récit où l'auteur s'applique à bien faire ressortir les péripéties que l'auditeur va entendre retracées par la musique. Le récit se termine chaque fois par les mots: „Diesem nach exprimiret die Sonata" (La sonate exprime donc); vient ensuite la sonate en question.

C'est donc à une véritable musique de programme, habilement exécutée, que nous avons affaire ici. A l'examiner de près, on se rend compte que le prédécesseur de Bach était un musicien remarquable. Et pourtant, l'on ne saurait bien souvent s'empêcher de sourire en voyant la naïveté avec laquelle il procède dans la description. Pourvu que la musique rappelle, ne serait-ce que de loin, les péripéties de

---

1. Ces sonates viennent d'être publiées dans les Denkmäler deutscher Tonkunst: „Johann Kuhnaus Klavierwerke, 1901". Le passage principal de la préface est très intéressant: „Hiermit lasse ich zum vierten Male einige Klaviersachen von meiner geringen Invention im Kupferdrucke sehen. Es sind 6 Sonaten, in welchen ich dem Liebhaber etwas von Biblischen Historien vorzuspielen versucht habe . . . Ich bin nicht der erste, der auf dergleichen Inventionen geraten ist: denn sonst würde man von des berühmten Frobergers und andern excellenten Componisten ihren unterschiedlichen Batailles, Wasserfällen, Tombeaux, wie nicht weniger von ganzen auf dergleichen Art gesetzten Sonaten nichts wissen, da die beigefügten Worte die Intention dieser Autorum immer mit haben entdecken sollen."

2. 1) Der Streit zwischen David und Goliath.
2) Der von David vermittelst der Music curirte Saul.
3) Jacobs Heirath.
4) Der todkranke und wieder gesunde Hiskias.
5) Der Heiland Israelis Gideon.
6) Jacobs Tod und Begräbnis.

l'épisode, l'auteur se déclare satisfait. C'est un primitif dans la pleine acception du mot.

Quatre ans plus tard, en 1704, Bach composa un morceau du même genre: le „Capricio sur le départ de son cher frère"[1]. Ce frère, Johann Jacob, âgé de vingt deux ans, — il était l'aîné de Jean Sébastien — s'était engagé comme „Hautboïst" dans la garde de Charles XII, dont l'armée venait alors d'envahir la Pologne. Il fut de la bataille de Pultava et resta fidèlement avec le roi à Bender, jusqu'en 1713, où celui-ci lui permit de rentrer à Stockholm. Passant par Constantinople, il s'y arrêta quelque temps pour y étudier la flûte chez Pierre Gabriel Buffardin qui vint plus tard à Dresde et fut le maître de Quantz. De Constantinople, Johann Jacob Bach se rendit à Stockholm — nous ne savons pas s'il revit sa famille en passant par l'Allemagne — et y vécut en qualité de Hofmusicus (musicien de la cour) jusqu'en 1722, où il mourut prématurément à la suite des fatigues et des privations endurées pendant la campagne de Russie.

C'est pour décrire la scène des adieux à la famille qui a dû se passer en 1704, que Bach a composé le Capricio. Les amis arrivent et essayent de détourner le voyageur de son projet par des „cajoleries" (1); ils lui représentent tous les cas (casus) qui l'attendent à l'étranger (2); ils se lamentent (3); or, comme il ne cède pas, ils prennent congé de lui (4); dans le lointain on entend la sonnerie du postillon (5); une fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione termine cette petite suite (6).[2]

---

1. Capricio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo.
2. 1) Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.
   2) Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.
   3) Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.
   4) Allhier kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied.
   5) Aria di Postiglione.
   6) Fuga all' imitazione della cornetta di Postiglione

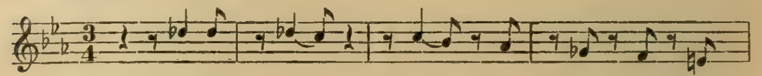
Cette composition est un chef-d'œuvre où s'annonce déjà tout entier le Bach futur. Les différentes parties sont courtes et précises, et d'un enchaînement parfaitement naturel. L'épisode choisi, avec ses péripéties simples, appelle de lui-même la description musicale. L'appareil artificiel des sonates de Kuhnau est tombé: une simple indication suffit pour évoquer la scène en question.

Par la suite, Bach fera preuve de cette même sûreté dans le choix des sujets à décrire. Il ne décrira que quand le sujet se prêtera si naturellement à la description qu'il ne sera point besoin d'explications. Ne jamais laisser passer une occasion de description musicale, mais ne jamais non plus aller au delà des limites du possible: tel sera le principe du premier maître de la musique descriptive. Et c'est là le secret de sa grandeur en ce genre.

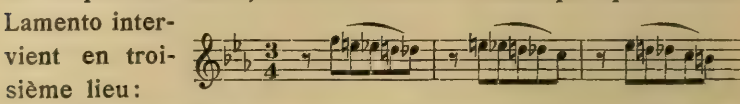
Mais pour lui les limites du possible étaient plus reculées que pour les autres, car il possède une netteté et une précision de langue qui lui permettent de s'exprimer avec une clarté surprenante, même là, où les autres sont impuissants à se faire comprendre. Nous verrons plus tard, qu'il a pour ainsi dire un vocabulaire à lui d'expressions musicales, qui reviennent toujours les mêmes dans toutes ses œuvres, dans les Passions et les cantates aussi bien que dans les chorals. Pour telle ou telle idée, il a telle ou telle expression consacrée; la même formule musicale revient quand revient la même idée. Dans le Cappricio, les éléments de cette langue musicale apparaissent nettement déjà. Le „Lamento“, par exemple, est typique pour la façon, dont Bach, dans ses cantates et dans ses chorals, exprimera, plus tard, toutes les nuances de la douleur. Pour la douleur calme — qu'on se rappelle le chœur final de la première partie de la Passion selon St. Matthieu — il emploiera toujours des motifs en croches ou en doubles croches liées deux par deux. Le Lamento débute par un motif de ce genre:



Pour la douleur agitée et, pour ainsi dire, entrecoupée de sanglots, il se servira d'un motif entrecoupé de syncopes irrégulières; dans le Lamento, un motif de ce genre vient remplacer le premier:



La douleur aigüe, il l'exprimera par un motif chromatique de cinq ou six notes; c'est ce motif chromatique qui dans le Lamento intervient en troisième lieu:



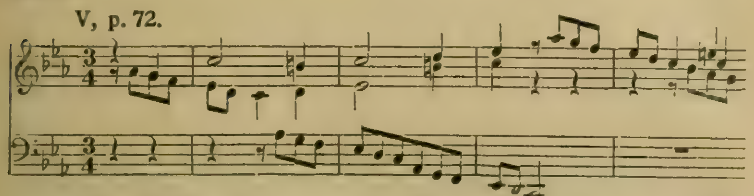
Le Lamento contient donc déjà les trois grandes expressions typiques de la douleur que Bach emploiera dans toutes les œuvres suivantes, parce que ce morceau doit exprimer la douleur variée des amis qui se pressent autour du fratello diletissimo. Le surprenant, c'est justement la simplicité du procédé; pour tout exprimer, il lui suffit de traiter la même série de notes dans des rythmes différents. Ces quelques mesures — le morceau en compte une cinquantaine — font époque dans l'histoire de la musique descriptive. C'est la première fois dans la musique entière qu'on rencontre pareille précision de langage. Comment l'originalité de cette page classique par excellence a-t-elle, jusqu'ici, échappé à la critique musicale? Si jamais on écrit la vraie histoire de la musique descriptive, elle méritera un chapitre à elle seule.

Les premiers essais de chorals descriptifs datent de la même époque, car les Partitas, dont nous voulons parler, ont probablement été écrites à Arnstadt; la façon inexpérimentée dont les deux premiers chorals sont harmonisés et l'usage restreint qui y est fait de la pédale en sont la meilleure preuve [1].

1. Bach V, 60-91.

Le nombre des variations correspond au nombre des versets du cantique, tout comme chez Scheidt. Mais chez Bach, il arrive un moment, où l'on s'aperçoit tout à coup qu'il a eu son livre de cantiques ouvert devant lui, qu'il a lu et relu certaines strophes pour en rendre la poésie en musique. Par exemple, la poésie seule explique la tournure particulière des trois dernières variations de la Partita sur „O Gott, du frommer Gott." La septième strophe parle de la mise au tombeau[1]. Dans la musique, cette idée est exprimée par une ligne admirable, qui symbolise la descente dans le séjour des morts:

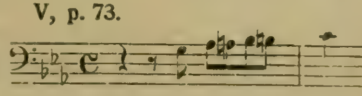
V, p. 72.



Cette même ligne se retrouvera encore dans la cantate „Ich steh mit einem Fuss im Grabe" (J'ai déjà un pied dans la tombe) N° 156, écrite à Leipzig vers 1730.

La strophe suivante a pour sujet l'attente douloureuse du signal de la résurrection[2]. C'est pourquoi cette variation repose sur le motif chromatique de la souffrance que nous avons déjà rencontré dans le Capricio et qui reviendra également dans les chorals et dans les cantates.

V, p. 73.



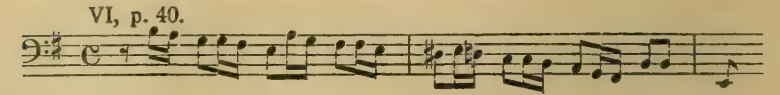
Dans la dernière strophe, les ressuscités chantent les

1. V, 72. Voici le texte de cette strophe:
Laß mich an meinem End auf Christi Tod abscheiden,
Die Seele nimm zu dir, hinauf zu deinen Freuden
Dem Leib gönn einen Raum bei frommer Christen Grab,
Auf daß er seine Ruh an ihrer Seite hab.

2 Wann du an jenem Tag die Todten wirst erwecken,
Wollst du auch deine Hand zu meinem Grabe strecken,
Damit durch deine Stimm ich wieder aufersteh
Und ganz verklärt mit dir zu deiner Freude geh.

louanges de la Trinité[1]: d'où l'animation grandiose de cette variation.

Le poète s'annonce également dans une fantaisie sur „Jesu meine Freude" (Jésus ma joie; VI, N° 29).[2] La poésie décrit la paix que l'âme trouve en Jésus au milieu des tourments de la vie. Le motif agité de la première partie de la fantaisie traduit les tourments; vient ensuite, comme conclusion, un dolce à trois temps: le repos en Christ. C'est sur ce même choral que Bach écrira plus tard un de ses plus beaux motets. Dans la fantaisie sur le choral de Pâques „Christ lag in Todesbanden (VI, N° 15)[3] c'est la lutte entre la vie et la mort qu'il veut dépeindre. Pour commencer, des doubles croches lourdes, en mouvement descendant; ce sont les liens de la mort dont parle le texte:



Un peu plus loin, des triolets légers, et, pour terminer, un allégro victorieux avec des doubles croches brillantes. On sent que, pour écrire ce morceau, il s'est inspiré de cette belle phrase de la poésie: „Es war ein wunderbarer Krieg, da Tod und Leben rangen" (Quelle guerre merveilleuse, quand la vie lutta avec la mort). Plus tard, dans le petit recueil, il reprendra cette même idée à travers toute la série des chorals de Pâques. Il amènera même les triolets

1. Gott Vater dir sei Preis, hier und im Himmel oben,
Gott Sohn, Herr Jesu Christ, dich will ich ewig loben,
Gott heilger Geist, dein Ruhm erschall je mehr und mehr,
Herr Gott, dreieinger Gott, dir sei Lob, Preis und Ehr.

2. Jesu meine Freude, meines Herzens Weide, meiner Seele Zier,
Ach wie lang, ach lange ist dem Herzen bange und verlangt nach dir.
Gottes Lamm, mein Bräutigam, außer dir soll mir auf Erden
Nichts sonst lieber werden.

3. Spitta, dans son ouvrage sur Bach, traitant ces Partitas, ne fait pas remarquer que ce sont des essais poétiques. La troisième (V, p. 76-91) a été remaniée à plusieurs reprises; la belle harmonisation du choral et l'usage de la pédale dans les dernières variations le prouvent; aussi le nombre et l'ordre des variations varient-ils dans les différentes copies qui nous sont parvenues. (Voir Spitta I, p. 594).

d'une façon analogue, comme transition des doubles croches qui symbolisent les liens de la mort, aux doubles croches qui chantent la victoire de la vie (V, N° 5, 32 et 4).

Ce ne sont que des essais; mais on y surprend un sentiment poétique tellement puissant, qu'on se rend bien compte que Bach ne s'arrêtera pas en chemin, mais qu'il ira jusqu'au bout dans la recherche d'une forme de choral apte à exprimer les idées de la poésie.

Déjà dans ces premiers essais, avec une clairvoyance que seul possède le génie, il a abandonné les procédés des Pachelbel, des Böhm et des Reinken pour la forme libre de la fantaisie de choral, à laquelle appartient en effet l'avenir. Il la conservera dans la suite: il cherchera à la perfectionner et à la rendre plus expressive encore, pour en faire son type de choral à lui. C'est sous cette forme parfaite que nous le trouverons dans le „Orgelbüchlein“ (Petit recueil), la collection modèle des chorals de Weimar et de Cöthen. Ce sont des fantaisies sur un motif descriptif renfermant l'idée marquante du texte.

VI. Histoire des cantates et des Passions avant Bach

v. Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Tonkunst. Tome IIIe: Der evangelische Kirchengesang im 18ten Jahrhundert. Leipzig. Breitkopf 1847.
Wilhelm Ambros. Geschichte der Musik des 17ten, 18ten und 19ten Jahrhunderts. 2 Volumes. Leipzig 1882.
A. W. Ambros. Geschichte der Musik. 3e édit. 1887.
R. Freiherr von Liliencron. Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893.
Otto Kade. Die älteste Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1893.
Albert Soubies. Histoire de la musique allemande. Paris.
Carl Stiehl. Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken in Lübeck. Breitkopf & Härtel. 1886.

La cantate, telle que nous la trouvons dans l'œuvre de Bach, est une création relativement récente de l'art protestant. Elle n'apparaît pas avant la fin du XVIIe siècle. A l'époque

de Bach on discute encore fortement ses droits à l'existence; après Bach, elle tombe dans l'oubli. C'est donc à un phénomène passager que nous avons affaire, phénomène dont la complexité offre à l'étude historique des difficultés presque insurmontables. Même à l'heure actuelle, il est impossible d'écrire une histoire complète de la cantate allemande. Il n'existe aucun grand ouvrage sur le sujet; les histoires de la musique glissent sur les difficultés et comblent les lacunes de leur information par quelques remarques générales. Nous ne possédons que quelques études préparatoires dont la plus remarquable est celle de v. Liliencron. Il est le premier qui ait cherché à démêler les origines liturgiques de la cantate. Comment et pour quelles raisons trouve-t-elle sa place entre l'Evangile et le sermon? Telle est la question qu'il se pose et qu'il essaye de résoudre en débrouillant les documents de l'histoire du culte protestant en Allemagne.

Mais, à côté de ce problème spécial, s'en pose un autre d'ordre plus général. La cantate est due à l'influence de la musique italienne sur l'art protestant. Pour comprendre comment elle est sortie de l'ancien motet, il faut donc se représenter le développement que prend l'art italien à la fin du XVI[e] siècle; il faut suivre les maîtres allemands à Venise, où ils font connaissance avec le concerto et l'opéra, revenir en Allemagne avec Schütz et assister aux explosions d'enthousiasme que provoque la musique dramatique parmi ses compatriotes. Plus tard, quand l'influence de l'opéra sur la musique religieuse deviendra par trop sensible, une lutte s'engagera contre l'art dramatique qui menace d'envahir les églises. De cette lutte sortira la cantate, qui n'est autre chose que l'Evangile de chaque dimanche traduit en musique dramatique.

Essayons d'esquisser dans ses grandes lignes l'histoire de la cantate, en commençant par la question liturgique. Ce n'est rien moins, dirons-nous, que l'esprit de radicalisme qui inspira Luther dans l'organisation du culte protestant. Il ne

pouvait se résoudre à abolir la langue latine, pas plus qu'à s'émanciper des formes traditionelles de la messe, ce qu'il eût fait, s'il eût été jusqu'au bout de ses idées. Dans la même année, en 1523, il publie deux essais sur la nouvelle organisation du culte. Le premier est intitulé: „Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeine". Il y recommande la plus grande simplicité: des chants allemands, une lecture biblique et un sermon composeront seuls le culte. Le second essai portait le titre: „Formula missae et communionis pro ecclesia Wittenbergensi". La messe latine — telle est l'idée principale de ce traité — n'est pas en contradiction avec le dogme protestant, abstraction faite, toutefois, de l'Offertoire et des parties liturgiques qui l'entourent. Luther la maintient donc, mais substitue la prédication allemande à l'Offertoire. Plus tard, en 1526, dans un nouveau traité intitulé „Deutsche Meß" (La messe allemande) il prescrira, au lieu de la messe latine, la messe allemande, tout en maintenant provisoirement l'office latin pour les jours de fête[1]. Fait curieux: il reculait devant l'abolition complète du latin. La raison en était d'ordre purement pédagogique: il craignait que le latin ne cessât, par là même, d'être aussi familier à la jeunesse. Ce conservatisme qui à aucun moment n'abdique devant les audaces du réformateur, est un trait caractéristique de la nature de Luther. Jamais Zwingle ne connut ces hésitations; partout, qu'il s'agît du dogme ou du culte, il allait jusqu'aux dernières conséquences de ses idées. Ne nous étonnons donc pas que, malgré toute l'admiration que Zwingle professait pour Luther, ces deux hommes ne soient point arrivés à se comprendre.

Se rendant bien compte que l'antagonisme des deux principes empêchait une organisation définitive du culte, Luther demandait lui-même qu'on ne considérât ses prescriptions

1. „Aber mit den Festen . . . muß es gehen wie bisher, Lateinisch, bis man deutsche Gesäng genug dazu habe."

que comme provisoires. Liberté entière fut laissée à chaque principauté et à chaque ville d'adopter le mode de culte qui lui conviendrait le mieux. Et c'est là ce qui complique si étrangement toute recherche sur le culte protestant. L'ordre en varie dans chacune des innombrables principautés de l'Allemagne du XVI[e] siècle, sans compter que les documents en question ne sont publiés qu'en très petit nombre. Il est, partant, aussi difficile d'écrire une histoire générale du culte protestant qu'une histoire générale de l'Allemagne au XVI[e] siècle. Ce dont il faut se rendre compte avant tout, c'est qu'il existait comme deux types de liturgie: l'un pour les villes et les Résidences, l'autre pour la campagne. Faute de moyens, les paroisses de campagne durent se contenter d'une liturgie très simple, où la musique ne jouait qu'un rôle effacé. Il n'en était pas de même des villes et des Résidences qui, disposant de chœurs bien excercés, se faisaient une gloire d'entretenir un culte somptueux et ne reculaient pour cela devant aucun sacrifice. Tel, par exemple, le prince de Liegnitz, en Silésie, tout appauvri qu'il fût par la guerre de Trente ans; telle la petite ville de Mühlhausen en Thuringe, qui posséda comme organistes Rudolf Ahle, le célèbre auteur de mélodies de chorals, bourgmestre et organiste tout ensemble, puis son fils Georg Ahle et, après lui, en 1707, J. S. Bach. L'entretien d'un beau culte était pour ces petites villes allemandes ce qu'était pour les cités grecques l'entretien d'un théâtre: un devoir patriotique et religieux à la fois.

L'ordre adopté dans les cérémonies du culte était, dans la majorité de cas, le suivant: Introït; Kyrie; Gloria; Epître; Graduel; Evangile; Credo; sermon en allemand; enfin, Communion. On le voit, la première partie est une messe raccourcie; le latin y domine. La seconde est de création nouvelle, un élément allemand y prend place. D'où une sorte de concurrence et de lutte. Laquelle des deux l'emportera, la messe ou la prédication? Quelle langue conservera l'avantage, le latin ou l'allemand?

La langue allemande jouissait, dès l'abord, d'un privilège: le Gloria et le Credo pouvaient être remplacés ad libitum par les chorals allemands correspondants. Toutefois, là où il y avait des chœurs, ces parties étaient exécutées en latin. La Tabulatura nova de Scheidt, par exemple, nous apprend qu'à Halle, au commencement du XVII[e] siècle, toutes les hymnes se chantaient encore en latin. Par contre, là, où il n'y avait pas de chœurs, le choral allemand, que le Cantor pouvait à la rigueur conduire par le chant à l'unisson des enfants de l'école, prenait la place des pièces latines. La lecture de l'Epître et de l'Evangile se faisait tantôt en allemand, tantôt en latin. A Leipzig, elle se faisait encore en latin à la fin du XVII[e] siècle[1] et probablement encore du temps de Bach; le prédicateur, avant le sermon, relisait l'Evangile en allemand.

Mais, par la logique même des choses, l'intérêt ne devait pas tarder à se concentrer sur la prédication allemande et ses entours. Il était d'usage de faire chanter un motet ou un choral allemand avant et après le sermon; c'est précisément cette partie chantée qui, dans la suite, prit une importance inattendue. L'Introït, l'une des constituantes de la messe catholique, comme l'on sait, conservant sa forme latine dans le culte protestant et variant chaque dimanche, était condamné par là même à disparaître tôt ou tard du culte protestant. Et comme le „de tempore", c'est à dire le morceau affecté spécialement à chaque dimanche, était alors absent de la liturgie, on en vint à donner aux chants allemands intercalés entre l'Evangile et le sermon l'importance qui revenait à l'Introït. L'Introït, nous le voyons, se trouve donc, pour ainsi dire, transporté au centre du culte. Ce n'est pas l'un des moindres mérites de v. Liliencron, d'avoir bien mis en lumière cette évolution capitale.

Vers le milieu du XVI[e] siècle, en effet, nous voyons

1. Leipziger Kirchenandachten 1694.

s'implanter peu à peu une tradition qui tend à prescrire pour chaque dimanche un ou plusieurs chorals inspirés de l'Evangile du jour et par conséquent classés par les recueils de cantiques dans l'ordre de l'année ecclésiastique. Ce sont les „cantica de tempore", par opposition aux „cantica mobilia" qui peuvent se chanter n'importe quel dimanche. Les recueils de chorals reproduisent donc, en quelque sorte, la division en deux parties du missale: Ordinarium — Proprium de Tempore et de Sanctis. Le premier recueil où les chorals se trouvent ainsi classés parut en 1566: „Geistliche Lieder nach Ordnung der Jahreszeit ausgeteilt". Chaque dimanche aura donc un ou plusieurs chorals attitrés, comme le prouve un rapprochement entre les recueils de cantiques et les „Gottesdienstordnungen" (Règlements du culte) de 1545 à 1694 (Voir v. Liliencron, p. 61-77). Nous nous expliquons, dès lors, la tâche qu'entreprirent dans la suite les organistes, Pachelbel entre autres: composer un annuaire de chorals pour orgue. L'Orgelbüchlein, écrit par Bach à Cöthen, n'est autre chose qu'une collection de tous les chorals de tempore dans l'ordre de l'année ecclésiastique. Par contre, l'annuaire de Scheidt dans la Tabulatura nova de 1624 ne comprenait que des hymnes latines de tempore; les chorals allemands de tempore lui sont encore inconnus.

Une nouvelle tâche s'imposait dès lors à la poésie spirituelle: il s'agissait de créer des textes pour le motet qui se chantait entre l'Evangile et le sermon, et qui, pour cette raison, devaient chaque fois correspondre à l'Evangile du jour. On demandait — et c'est là que se manifeste l'esprit protestant — des textes nouveaux pour chaque année, et les poètes se firent une gloire de composer des cycles de textes de motets (Jahrgänge von Kirchenandachten) tout comme, plus tard, on écrira des cycles de textes de cantates[1].

1. Voici les cycles de motets les plus importants:
1542. Martin Agricola. „Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien. Eine kurze deutsche Segen-Music mit sampt den Evangelien durchs gantze Jahr auf alle Sonntage."

Or, c'est à ce moment même que les maîtres allemands prennent contact avec l'art dramatique italien et s'avisent de donner un caractère dramatique à la musique sur les Evangiles. Le madrigal, dont est sorti la musique dramatique, a des origines qui nous échappent. Toujours est-il, qu'il devint la forme musicale à la mode vers le milieu du XVI[e] siecle, grâce à Arcadelt. Né dans les Pays-Bas, en 1514, ce maître vécut d'abord à Rome, ensuite à Paris, où nous le trouvons dans les fonctions de Regius musicus en 1557. En 1539, il publia son premier livre de madrigaux; le succès de cette œuvre fut tel, qu'en l'espace de trente ans elle eut seize éditions. Orlando Lasso (1522-94), établi comme maître de chapelle à Münich, après de nombreuses années passées en Italie, adopta la forme du madrigal et l'agrandit[1]. Vers le même temps, Vincenzo Galiléï (1533-1591), le père de l'astronome, met en musique pour une voix solo, avec accompagnement instrumental, les Lamentations de Jérémie et des parties de la Divina Comœdia du Dante. A la même époque, existait à Rome une congrégation de prêtres séculiers, la „Congregazione del Oratorio", qui organisait des réunions populaires où l'on expliquait l'histoire sainte. La musique jouait un grand rôle dans ces réunions. Philippo Neri (1515-1595), le fondateur de l'œuvre, s'était associé, pour la partie musicale, Animuccia, le maître de chapelle du Pape. C'est dans une réunion

---

1560. Nicolaus Hermann, Cantor in Joachimsthal. „Die Sonntagsevangelien über das gantze Jahr, in Gesenge verfasset."

1565. Homerus Herpol. Novum et insigne opus musicum, in quo textus evangeliorum totius anni, vero ritui ecclesiae correspondens, quinque vocum modulamine singulari industria et gravitate exprimitur. (Freiburg im Breisgau.)

1581. Bartolomäus Ringwalt. Evangelia, auf alle Sonntag und Fest, durchs gantze Jahr neben etzlichen Bußpsalmen in Reim und Gesangweise vertieret. (2e édition.)

1616. Johann Heermann (pasteur en Silésie). „Andächtige Kirchseuffzer, oder Evangelische Schließglöcklein, in welche den Safft und Kern aller gewöhnlichen Sontags- und vornehmsten Fest Evangelien Reimweis gegossen und damit seine Predigten beschlossen hat Joh. Heermann."

1. Madrigali novamente composti à cinque voci. Nürnberg. 1581. Ses œuvres se trouvent à la bibliothèque de Munich. Breitkopf & Härtel sont en train de les publier depuis 1894. On estime qu'elles rempliront 60 volumes.

de cette Congrégation, que fut représenté, en 1600, au Couvent Santa Maria de Vallicella, le Mystère d'Emilo del Cavalieri „Anima et Corpo", la première œuvre dramatique qu'ait à relater l'histoire de la musique religieuse.

La même année, fut représenté à Florence, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV, le premier drame profane en musique: „l'Orphée", de Jacopo Peri (1561-1633). Son rival Giulio Caccini (1550-1618) écrivit aussitôt un opéra sur le même sujet et intrigua si bien, qu'à la première de l'opéra de Peri on intercala des parties de son opéra à lui. Les deux œuvres furent imprimées. L'orchestre, dans ces premiers opéras, jouait derrière la scène et devait déjà être assez important. Monteverde, qui fut nommé en 1613 à St. Marc et contribua à la fondation du premier opéra public à Venise, employait deux Contrabassi de Viola, dix Viole di brazzo, un Arpa doppia, deux Violini piccicoli alla francese, deux Chitarroni, deux Organi di legno, trois Bassi da gamba, quatre Tromboni, deux Cornetti, un Flautino, un Clarino, trois Trompe sordine.

St. Marc de Venise devint bientôt le centre de la musique religieuse dramatique. Trois grands maîtres illustrent cette église: Andrea Gabrieli (1510-1586), Claudio Merulo (1533-1604) et Giovanni Gabrieli (1557-1612). Ils intitulaient leurs œuvres „Dialogi"[1]. Le mot „Concerto", appliqué à ce nouveau genre de musique sacrée, est employé pour la première fois par Ludovico Viadana (1564-1645). Il publie, en 1604, des monodies dramatiques qu'il intitule „Concerti da Chiesa". Remarquons que Bach, dans ses partitions, n'emploie pas le mot „Cantate" mais „Concerto". L'on désignait de préférence sous le nom de „Cantate" la cantate pour solistes. Le mot cantate, tel que nous l'employons, n'existait donc pas encore. Au XVIIe siècle, et même du temps de Bach,

1. Dialogi musicali .... di Annibale Podoano et di Andrea Gabrieli, Organisti in San Marco. Venise. 1592.

on disait indifféremment Concerto, Symphonia, Dialogue, ou encore, Motetta.

En Italie, la cantate atteint son plein développement avec Giocamo Carissimi. Né en 1604, il fut appelé à Rome en 1628, comme maître de chapelle et mourut en 1674. Ses contemporains l'appelaient „l'orateur en musique", et, en effet, il possédait à fond les secrets de la déclamation musicale. Il exerça une grande influence sur Haendel, indirectement, par l'intermédiaire de son élève Agostino Steffani, qui fut appelé à l'Opéra de Hanovre en 1685[1].

Or, en ces mêmes années où Carissimi faisait l'admiration de l'Italie, l'Allemagne, elle aussi, possédait un grand maître, le plus grand que l'histoire de la musique religieuse ait à citer avant Bach: Heinrich Schütz[2]. Né dans la petite principauté de Reuß en 1585, un siècle exactement avant Bach et Haendel, Schütz avait débuté par l'étude du droit. Mais en 1609 le Landgrave Maurice de Saxe l'envoya à Venise auprès de Giovanno Gabrieli dont il fut le disciple pendant trois ans. C'est d'Italie qu'il rapporte le Dialogue musical qui excita en Allemagne une admiration universelle. Michael Praetorius (1571-1620), le célèbre maître de chapelle de Wolfenbüttel, rencontra, à Cassel, Schütz, à son retour d'Italie, et s'éprit d'enthousiasme pour le Concerto spirituel. C'est que ce genre lui apparaissait comme la réalisation de ce que lui-même avait pressenti et cherché dans ses œuvres, où les instruments jouent un rôle si considérable pour l'époque. En 1617, Schütz fut nommé maître de chapelle de l'Electeur à Dresde. Malheureusement, la Saxe devint, à partir de 1623, l'un des théâtres principaux

1. Les oratorios de Carissimi n'ont paru qu'en partie. En 1869 Fr. Chrysander, le célèbre biographe de Händel, publia: Jephté; le jugement de Salomon; Baltazar; Jonas. A la Bibliothèque Nationale de Paris se trouvent encore les manuscrits des oratorios suivants: Histoire de Job; la plainte des Damnés; Ezéchias; David et Jonathan; Abraham et Isaac; le mauvais riche; le Jugement dernier. (Voir Fétis, Biographie universelle des musiciens, IIe Ed., p. 190.)

2. Voir la belle conférence de Ph. Spitta: „Händel, Bach und Schütz" (1885) publiée depuis dans la „Sammlung musikalischer Vorträge" Breitkopf & Härtel 1892. Le Musiklexikon de Walther (1732) contient des notes très précieuses sur Schütz.

de la guerre de Trente ans; il en résulta pour le pays et pour la cour une pénurie d'argent qui contraignit l'Electeur à remercier ses musiciens. Ils se dispersèrent. Dès 1628, Schütz était retourné à Venise; plus tard, ses voyages le conduisirent jusqu'à Copenhague (1633). Enfin, en 1641, le plus fort de l'orage passé, on put songer à réorganiser la chapelle de la cour. Mais, cette fois, Schütz ne retrouva plus le bonheur d'antan. Il eut beaucoup à souffrir de la rivalité des musiciens italiens qui s'étaient établis à Dresde, et, plus d'une fois, il fut sur le point d'abandonner ses fonctions et de chercher ailleurs. Hambourg, alors très florissant, le tentait beaucoup. En 1673, une mort trop lente vint le délivrer. L'Allemagne perdait en lui l'un de ses plus grands artistes en même temps qu'une des personnalités les plus sympathiques de son histoire[1].

Il faut avoir entendu les sept Paroles ou la conversion de Saül, ou bien encore la Passion selon St. Matthieu, pour se faire une idée du génie de cet homme qui durant les années de sa maturité se trouva condamné à errer de ville en ville. Dans les chœurs on sent encore quelque gêne; on dirait qu'il se retient, comme s'il craignait de s'abandonner par trop à la fougue dramatique. Mais dans les soli il déploie une richesse unique en son genre. La forme et les cadences sont anciennes, mais l'esprit est tellement moderne, qu'on s'attend à chaque instant à ce qu'il fasse éclater la forme. Avec un art consommé, il sait choisir dans la bible les versets qui se prêtent à être dramatisés par la musique. Il ne met en musique que des paroles bibliques; rien donc ne vient gâter la jouissance que nous fait éprouver la musique du maître de Dresde. Point n'est besoin de faire abstraction d'un texte infecté du mauvais goût contemporain,

1. Schütz resta longtemps oublié; v. Winterfeld, en 1834, fut un des premiers à attirer de nouveau l'attention sur lui. Mais en vérité, on ne peut apprécier sa grandeur que depuis l'édition de ses œuvres complètes que Spitta a publiées chez Breitkopf & Härtel. (1885 et suivantes).

comme c'est trop souvent le cas chez Bach. Pourquoi l'auteur de la Passion selon St. Matthieu ne s'est-il pas mis au-dessus de la mode de son temps? Pourquoi ne s'est-il point borné à illustrer de son inspiration l'éternelle beauté des paroles sacrées?[1]

Avec Schütz, la victoire du genre „concertant" à l'église est un fait accompli. Le motet est envahi par la musique instrumentale; mais, longtemps encore, on désignera sous le nom de motets des morceaux qui, en réalité, sont des cantates. C'est ainsi que Bach, en 1708, intitulera „Motetta" la cantate „Gott ist mein König" (No. 71), écrite à Mühlhausen pour l'inauguration du nouveau Conseil. „Hernach wird musicirt" (Ensuite on fera de la musique): c'est par cette formule que les Kirchenordnungen du XVII[e] siècle désignent le moment où la cantate doit être exécutée[2].

Le compositeur le plus connu après Schütz est Andreas Hammerschmidt (1611-1675), organiste à Zittau. Les différentes séries de ses „Musikalische Andachten" (Dévotions musicales) et de ses „Musikalische Gespräche über die Evangelien" (Entretiens musicaux sur les Evangiles) étaient alors universellement répandues[3]. Johann Daniel Gumprecht dans la préface de ses Sabbatsgedanken (Idées de sabat; 1695)

---

1. Voici les œuvres principales de Schütz:
„Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Concerten mit 8 und mehr Stimmen." 1619.
„Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi." 1623. Cette œuvre est précédée d'une préface très importante qui traite du rôle de l'orchestre dans la nouvelle musique sacrée
„Geistliche Concerte." 1636 et 1639.
„Symphoniae sacrae." 1629, 1647 et 1650.
„Die 7 Worte am Kreuz." 1645.
En outre il a écrit quatre Passions, dont la plus célèbre est celle selon St. Matthieu.
2. Voir par exemple la Kirchenordnung pour l'église St. Marie à Nuremberg. 1685.
3. Andreas Hammerschmidt. „Musikalische Andachten"; 1638, 1641, 1642, 1646. „Musikalische Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele, aus den biblischen Texten zusammengestellt und componiert in 2, 3, 4 Stimmen, nebst dem Basso continuo."
Wolfgang Briegel, élève de Carissimi, maître de chapelle à Darmstadt: „Evangelischer Blumengarten über die Sonn- und Fest- und Aposteltage auf madrigalischer Art, 4stimmig." 1666-69.
Rudolf Ahle à Mühlhausen. „Geistliche Dialoge zu 2, 3, 4 Stimmen." 1648.

demande qu'on mette chaque dimanche le texte imprimé de la cantate entre les mains de l'assemblée, pour qu'elle puisse bien suivre les paroles du chant. Il considère donc la cantate comme une sorte de concert spirituel intercalé dans la liturgie. Nous ne savons pas jusqu'à quel point, dans les différentes villes, on donna suite à cette proposition. Toutefois, nous apprenons qu'à Lübeck l'organiste faisait remettre aux notables le texte des cantates pour les célèbres „Musiques du soir" (Abendmusiken), ce qui était une façon de leur demander un gratification. A Leipzig, les textes des Passions étaient, également, imprimés et distribués.

Jamais, peut-être, il n'y eut époque musicale plus productive que le XVII[e] siècle en Allemagne. Tout maître de chapelle était nécessairement compositeur. N'était-il pas obligé de fournir une cantate pour chaque dimanche? Impossible d'évaluer le nombre des cycles de cantates qui furent alors écrits. Certes, la moyenne des compositeurs était bien médiocre souvent, et il n'y aurait aucun avantage à publier toutes les partitions qui dorment dans les bibliothèques. Mais il est à présumer que la publication des „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Monuments de la musique allemande) qui se poursuit à l'heure actuelle, nous ménage encore bien des surprises et nous révèlera de grands artistes dont nous connaissons aujourd'hui à peine le nom.

L'art nouveau exigeait de grandes ressources instrumentales, partant aussi, de grandes ressources pécuniaires. Les villes et les localités éprouvées par la guerre de Trente ans n'étaient guère capables de pourvoir aux frais d'entretien d'un orchestre et de bons chœurs. L'intérêt des princes, d'autre part, se détournait de plus en plus de la musique sacrée pour se porter vers l'opéra. Ils se ruinaient pour entretenir une troupe italienne ou française et copier Versailles. Ce sont donc les grandes villes libres, Hambourg et Lübeck, qui deviennent les centres de développement de la cantate. Les

deux plus grands élèves de Schütz, Matthias Weckmann (1621-1674) et Christoph Bernhard (1627-1692), sont appelés à Hambourg. Christoph Bernhard avait été le bras droit de Schütz à Dresde; mais, comme lui, non plus, ne pouvait s'entendre avec les Italiens, il fut heureux le jour où on l'appela à Hambourg — en 1664 — comme Cantor de St. Jacob. Une députation de notables avec six voitures fit deux lieues pour venir à sa rencontre, et c'est, accompagné de cette escorte, qu'il fit son entrée dans la ville. En 1668, il y fonda une grande société de musique, le Collegium musicum. A Lübeck, se trouvait Franz Tunder (1614-1667), élève de Frescobaldi, prédecesseur immédiat de Buxtehude, qui — nous le savons — pour devenir son successeur, dut épouser sa fille aînée.

On ignorait jusqu'ici l'importance de Weckmann, Bernhard et Tunder, car on ne connaissait pour ainsi dire rien de leurs œuvres. Elles viennent seulement d'être publiées[1]. C'est à un hasard que nous devons de les possèder. Il y avait alors à Stockholm, un organiste et maître de chapelle, Gustav Düben, un Allemand, qui était lié d'amitié avec ces trois artistes et venait de temps en temps les voir, pour prendre des copies de leurs œuvres, afin de les donner à Stockholm. Ces copies nous ont été fort heureusement conservées. En lisant ces cantates — elles datent pour la plupart de 1660-1670 — l'on éprouve une vive admiration pour ces maîtres. Franz Tunder semble, même, supérieur à son successeur Buxtehude. Il existe de lui, par exemple, une cantate sur le choral de Luther (Ein feste Burg), qui est d'une vigueur surprenante. Ce qu'il y a de remarquable chez Weckmann, c'est le rôle important qu'il assigne à l'orchestre; il cherche visiblement les effets de musique descriptive et traite les voix en instruments d'orchestre, tout comme Bach le fera plus tard.

Les célèbres „Musiques du soir" existaient-elles déjà à

1. Denkmäler deutscher Tonkunst. T. IIIe : œuvres de Tunder.
T. VIe : œuvres de Weckmann et de Bernhard.

Lübeck du temps de Tunder? C'est ce que nous ignorons. Mention en est faite pour la première fois dans les actes de l'église S^te. Marie. Elles avaient lieu les cinq dimanches entre la St. Martin et Noël, le premier de l'Avent excepté, et commençaient à cinq heures du soir après les Vêpres. Leur durée était d'une heure juste. Ces auditions étaient destinées à fêter l'avent; on ne s'expliquerait guère, autrement, qu'elles eussent lieu à l'époque la moins propice pour des concerts d'église. Plus tard même, au XVIIIe siècle, un contemporain de Bach, le Cantor Ruetz, auquel nous devons maints renseignements sur les Abendmusiken, se plaindra de ce qu'on ait choisi la saison froide. „C'est trop demander, dira-t-il, à des gens qui ont déjà passé trois heures dans une église froide pour assister à l'office de l'après-midi, que de geler encore pendant une quatrième pour entendre de la musique. En outre, ajoute-t-il, il est impossible de maintenir l'ordre dans la vaste nef à peine éclairée; bien souvent, le bruit que fait une jeunesse dissipée, en courant autour du chœur, couvre entièrement la musique[1]." Une quittance attachée à un programme imprimé en 1700, nous apprend que la garde de l'Hôtel de Ville était chargée de maintenir l'ordre à l'église et recevait pour ces services une gratification de six Marks[2]. La place réservée au chœur et à l'orchestre était assez restreinte; elle suffisait à peine pour quarante personnes. Autant que nous sachions, pendant le service du matin à Lübeck, l'on ne faisait pas de musique avec orchestre. Il est donc à présumer que les cantates de Tunder furent également composées pour les Abendmusiken. Les musiciens municipaux (Ratsmusikan-

1. Ruetz, „Der abscheuliche Lärm der muthwilligen Jugend und das unbändige Laufen, Rennen und Toben hinter dem Chor will einem fast alle Anmut, die man von der Music haben könnte, benehmen, zu geschweigen der Sünden und Gottlosigkeiten, die unter der Gunst der Dunkelheit und des schwachen Lichts ausgeübt werden".

2. Le programme porte la signature de Buxtehude, qui l'avait offert à un notable, nommé Wulfrath. „Also auch für diesmal durch Gottes Gnade die von alters her üblich gewesenen Abend-Musicen. dieser Kirche gehalten .... so hat derowegen, um allen Tumult zu verhüten, in und für der Kirchen die Rathhauswache aufwarten müssen, dafür ihnen wie gebräuchlich gegeben — 6 Mark".

ten) s'engageaient, lors de leur nomination, à prêter leur concours gratuitement; les instrumentistes de la confrérie des musiciens (Musikanten-Brüderschaft) étaient payés par l'organiste. Pour couvrir ses frais on allouait à Buxtehude tous les ans une subvention de cent Marks. Les soli, jusqu'en 1733, n'étaient chantés que par des chanteurs du chœur, jamais par des femmes; tel était, également, l'usage à Leipzig.

Les cinq cantates, le plus souvent, formaient un ensemble. Malheureusement, une grande partie des Abendmusiken de Buxtehude sont perdus. La Bibliothèque de Lübeck possède encore une vingtaine de ses cantates pour chœur et cinq cantates nuptiales pour solistes[1]; il s'en trouve quelques autres encore à Berlin. Sans être d'une conception bien profonde, ces compositions révèlent un maître très habile qui, à l'occasion, recherche des effets d'orchestre tout à fait modernes. Dans la grande composition funèbre sur le décès de l'empereur Léopold I., il fait un usage merveilleux du choral sur la vanité des choses terrestres „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.“ Elle fut exécutée le 2 décembre 1705. Bach était alors à Lübeck et assista certainement à cette cérémonie. L'affluence de la foule était telle qu'il fallut deux caporaux et dix-huit hommes pour maintenir l'ordre. Buxtehude aimait les effets de trompettes. Son orchestre comprenait: trois violons, deux altos, trois cornets (Zinken), trois trombones (Posaunen), deux trompettes, un basson, une contrebasse et l'orgue. Dans la cantate „Dixit dominus“, il fait entendre les trompettes bouchées avec l'orgue seul.

Le successeur de Buxtehude, J. C. Schiefferdecker (mort en 1732), était un musicien de talent; il se faisait une gloire de fournir lui-même, chaque année, les cantates pour les Abendmusiken.

---

1. Les deux cantates „Nun freut euch ihr Frommen“ et „Dixit Dominus« ont été publiées dans les Monatshefte für Musikgeschichte. Voir la liste complète chez Stiehl dans l'ouvrage cité en tête de ce chapitre.

Les guerres de Napoléon mirent fin aux concerts spirituels de Lübeck comme à beaucoup d'autres institutions anciennes de l'Allemagne. En 1810 eut lieu la dernière „Abendmusik".

Parmi les maîtres du centre de l'Allemagne citons, en premier lieu, Rudolf Ahle, le père, organiste à Mühlhausen en Thuringe (1625-1673), dont les œuvres viennent de paraître dans les Denkmäler deutscher Tonkunst[1] et Johann Christoph Bach[2]. La valeur de ce dernier a été établie d'une façon indiscutable par le meilleur des juges, Jean Sébastien Bach, qui professait une admiration profonde pour ses œuvres. A Leipzig, il exécuta de lui, entre autres, la belle cantate pour la St. Michel „Es erhub sich ein Streit", qui est d'une puissance tout à fait extraordinaire. En présence de cette cantate à vingt deux parties obligées, avec ses modulations hardies, l'on sent bien que l'on a affaire au véritable précurseur de Jean Sébastien Bach. Philipp Emmanuel hérita de son père le culte pour le grand ancêtre dont les partitions lui étaient échues en partage. Il se fit un plaisir de faire entendre les compositions de Johann Christoph à Forkel et ne manqua pas d'attirer son attention sur toutes les modulations hardies qu'elles contenaient. (Voir Forkel p. 2). Le frère de Johann Christoph, Johann Michael Bach, organiste et greffier à Gehren, était, lui aussi, un compositeur remarquable. Jean Sébastien a copié plusieurs de ses motets dont l'un, à huit parties, passa, par erreur, pour une de ses propres œuvres.

Telle est l'évolution parcourue par l'ancienne cantate allemande, tels sont les maîtres qui l'ont illustrée. Quelques mots encore sur l'histoire des Passions. Il ne s'agit point ici des drames de la Passion dont on connait la grande fortune au Moyen-Age, puis la dégénérescence, qui motiva finalement leur interdiction dans les églises, mais des Pas-

1. Denkmäler deutscher Tonkunst T. V°. Oeuvres de Rudolf Ahle.
2. Voir Spitta I, p. 38 et suiv.

sions en musique qui, au début, manquaient tout à fait de caractère dramatique. Dès le IV[e] siècle, s'implante une tradition qui prescrit la récitation de la Passion d'après l'Evangile selon St. Matthieu pour le dimanche des Rameaux, et celui de St. Luc pour le mercredi suivant; au VIII[e] et au IX[e] siècle, on assigne la Passion selon St. Marc au mardi et la Passion selon St. Jean au vendredi saint. Durandus (mort en 1296), dans son „Rationale divinorum officiorum", demande que l'on rende plus dramatique la lecture en caractérisant d'une façon spéciale les „douces paroles du Christ", le récit simple de l'Evangéliste et les vociférations de la foule impie[1]. C'est là la première indication de ce genre.

A partir du XVI[e] siècle, la musique s'empare des Passions. Deux types différents apparaissent aussitôt: la Passion-Motet et la Passion-Drame. Dans les premières, le chœur est chargé de tous les rôles, non seulement des réponses de la foule, mais aussi du récit de l'Evangéliste et des paroles du Christ. Il chante même l'intonation: Passio domini nostri secundum etc. La première Passion de ce genre fut écrite en 1505, par Jakobus Obrecht (1430-1505) qui appartenait à l'école néerlandaise. Johann Walther, l'ami de Luther, fit deux copies de cette Passion catholique; elle fut même imprimée, en 1538, par Georg Rhaw, et Mélanchton, le plus savant des Reformateurs, en écrivit la préface: preuve, parmi beaucoup d'autres, que, sous le rapport des arts, la communion entre l'Eglise catholique et l'Eglise protestante était restée entière. Luther, lui-même, donnait l'exemple de la bonne entente par sa vive admiration pour les motets de Senfl (1492-1555), le compositeur de la cour de Vienne. Plus

---

1. „Non legitur tota passio sub tono Evangelii, sed cantus verborum Christi dulcius moderatur. Evangelistæ verba in tono Evangelii proferuntur, verba vero impiissimorum judæorum clamose et cum asperitate vocantur". Ceci toutefois n'implique pas qu'on récitait la Passion en rôles partagés comme le suppose Kade dans son ouvrage important cité en tête du chapitre.

tard, les organistes protestants iront faire leur apprentissage à St. Marc de Venise; Pachelbel, l'organiste protestant par excellence, sera suffragant de Kaspar Kerl à St. Etienne de Vienne; Tunder transplantera à l'eglise Ste. Marie de Lübeck l'art de Frescobaldi. On trouvait tout naturel de chanter les compositions des maîtres italiens dans les offices protestants[1] et l'on exécutait aussi bien des Passions latines que des Passions allemandes. La première Passion allemande qui fut imprimée, est l'œuvre de Joachim von Burck (1540-1616), organiste à Mühlhausen en Thuringe. Elle parut en 1567. Des dix Passions-Motets citées dans l'ouvrage de Kade — l'énumération s'arrête au milieu du XVIIe siècle — six sont en allemand.

Tout autre est le procédé de la Passion-Drame: on laisse intacte la psalmodie de l'Evangéliste et le récit des paroles du Christ et l'on ne met en musique que les paroles prononcées par la „turba" et les autres personnages. Telle la Passion de Claudin Sermisy (1534), telles les quatre Passions d'Orlando Lasso[2]. La Passion selon St. Jean de William Byrd (1543-1623), qui parut en 1607, est écrite dans le même genre.

Toutes ces Passions-Drames sont en latin. La première Passion écrite en allemand est l'œuvre de Johann Walther. Elle fut exécutée le dimanche des Rameaux 1530. Nous possédons encore de lui une Passion selon St. Jean, exécutée le vendredi saint, conformément à la tradition ancienne. Traduite en tchèque, elle fut représentée tous les ans à Zittau, de 1609 jusqu'en 1816.

Toutefois, ce n'est qu'avec Schütz que la Passion-Drame atteint son plein développement. Sa Passion selon St. Matthieu est unique dans sa simplicité. L'Intonation „Passion de notre

---

1. Sacræ cantiones cum 5. 6. et plur. vocibus de festis præcipuis totius anni a præstantissimis Italiæ musicis nuperimme concinnatæ. Norimbergæ 1585. Friedr. Lindner.

2. Passion selon St. Matthieu 1575.
„ „ St. Jean 1580.
„ „ St. Marc 1582.
„ „ St. Luc. ?

Seigneur etc." est encore conservée de l'ancienne Passion, et dans le récit de l'Evangéliste, les réminiscences de l'ancienne psalmodie reviennent sans cesse. Mais l'œuvre, prise dans son ensemble, est d'une allure surprenante. Le réalisme dramatique et l'absence de tout lyrisme lui donnent un caractère de sévérité saisissante. Elle rappelle les tableaux de la Passion de l'école primitive des Pays-Bas. Bien exécutée, elle produit un effet aussi grandiose, en son genre, que celle de Bach[1].

Ce que nous venons de retracer, c'est l'histoire des anciennes cantates et des anciennes Passions. Des anciennes: car tout autres sont les cantates et les Passions qu'écriront Bach et ses contemporains. Dès le commencement du XVIIIe siècle — l'année 1700 sépare pour ainsi dire les deux époques — l'ancienne cantate et l'ancienne Passion sont remplacées par la nouvelle cantate et la nouvelle Passion.

Le texte et la musique se transforment tous deux. Les textes des anciennes cantates ne comprenaient que des versets bibliques et des strophes de cantique; tout au plus, y rencontre-t-on encore des versets tirés des méditations de St. Augustin ou des sermons de St. Bernard de Clairvaux. Les textes de libre invention sont proscrits. La nouvelle cantate, au contraire, comprend, avant tout, des récitatifs et des airs sur des textes libres; les strophes de choral et les versets bibliques n'y jouent qu'un rôle secondaire. Et de même la musique. L'ancienne cantate ne comporte que des chœurs et des ariosos. En vain y chercherait-on le récitatif parlé et l'air en ritournelle. C'est aussi le cas des Passions; celles de Schütz ne se composent encore que des paroles de l'Evangile; point de méditations lyriques. Bach, lui, intercale des airs sur textes libres entre toutes les péripéties marquantes de l'action.

---

1. Arnold Mendelssohn a publié la Passion selon St. Matthieu de Schütz à l'usage des auditions modernes. Dans l'édition primitive le récitatif de l'Evangeliste est encore noté comme le plain-chant, et sans accompagnement.

La nouvelle cantate et la nouvelle Passion sont donc en style d'opéra italien. On distingue deux grandes époques d'influence de la musique italienne sur l'art protestant. La première est illustrée par Schütz: l'élément dramatique pénètre dans l'église. Le second mouvement ne part pas de l'Italie directement, mais il se produit sous l'influence de l'opéra italien cultivé alors en Allemagne. Créer un opéra spirituel, tel est le rêve des compositeurs de l'époque.

Quelques mots encore sur l'importance de l'opéra allemand contemporain et sur ses rapports avec la musique sacrée. C'est encore jusqu'à Schütz qu'il faut remonter. En 1627, il composa le premier opéra allemand, Daphné, qui fut représenté à la cour de Dresde. Le texte est de Rinuccini et fut traduit de l'italien par Martin Opitz, dont l'on sait le rôle important dans l'histoire de la littérature allemande. La musique est perdue.

Tout comme en Italie, l'opéra en Allemagne fut d'abord le privilège des cours; ce n'est qu'ensuite que les villes eurent, elles aussi, leur Opéra. Hambourg, la cité riche, se trouva tout naturellement à la tête du mouvement. Dès 1658, on y donnait des opéras et en 1678, on inaugura une grande salle de spectacle construite par une société artistique dont Gerhard Schott, le licencié Lütjens et Reinken, l'organiste, étaient les présidents. Très florissant au XVIIe siècle, cet opéra, au XVIIIe siècle tombe en pleine décadence. C'est à ce moment que l'opéra de Dresde, fondé en 1662 par Carlo Pallavicini, arrive à sa pleine prospérité.

Ce que les fondateurs de l'opéra de Hambourg voulaient créer, c'était une sorte d'opéra religieux. Aussi les premières pièces représentées étaient-elles tirées de l'histoire sainte. On débuta par „Adam et Eve“[1] de Theile, un élève de

1. Adam und Eva. Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singspiel dargestellt, 1679. Musik von Theile.

Schütz. Tout comme la Daphné de Schütz, cet opéra est perdu. Vinrent ensuite: Michal et David (1679), la mère des Maccabées (1679), Esther (1680), la naissance du Christ (1681), Caïn et Abel (1682)[1]. Les pasteurs de la ville favorisaient l'entreprise. Heinrich Elmenhorst, l'un d'entre eux, écrivit même les textes de plusieurs pièces et du haut de la chaire invita les fidèles à assister au spectacle religieux. Mais, pour assurer le succès de l'entreprise, il était impossible de ne pas faire de concessions au goût populaire: l'on introduisit des scènes burlesques et le personnage comique traditionnel dans l'œuvre sacrée, qui perdit, par là même, son caractère idéal. D'où une discussion littéraire très passionnée. Dans sa „Theatromachia"[2] Anton Reiser, pasteur à St. Jakob, classait l'opéra parmi les œuvres de Satan. Pour le réfuter, un autre théologien, Rauch, publia, au courant de la même année, une „Theatrophania"[3]. En 1688, dans sa „Dramatalogia antiquahodierna", le pasteur Elmenhorst tenta une dernière apologie de l'opéra religieux. Il démontra qu'il n'était autre chose que l'art grec christianisé. Non seulement, dans sa pensée, le genre dramatique n'est nullement incompatible avec le christianisme, mais encore, l'histoire sainte se prête au drame aussi bien, sinon mieux, que la mythologie grecque. Les Facultés de théologie de Rostock et de Wittenberg, auxquelles on avait demandé leur avis, se prononcèrent également pour l'opéra religieux. Mais en vain Elmenhorst essaya-t-il de sauver le caractère moral et religieux de ces représentations; rien ne pouvait plus arrêter la dégénérescence d'une entreprise vraiment classique dans sa conception primitive.

Un instant, cependant, la décadence sembla conjurée par l'apparition d'un nouveau talent: Reinhard Keiser. Né en

---

1. Kain und Abel, oder der verzweifelte Brudermörder.
2. „Theatromachia, oder die Werke der Finsternis" von Anton Reiser, Prediger zu St. Jakob 1682.
3. „Theatrophania zur Verteidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Oper" von Rauch, Magister der Theologie 1682.

1673, il avait débuté par „Le jugement de Salomon“ (1703) et „Nabuchodonosor“ (1704)[1]. Mais si bien doué qu'il fût, il n'était pas homme à donner une nouvelle impulsion à l'opéra religieux. Sa vie privée prêtait à la critique; il dut même quitter Hambourg pendant un certain temps. Mattheson raconte qu'il aimait mieux se donner des allures de cavalier que de musicien[2]. Un détail significatif: il se faisait suivre par deux laquais en riche livrée.

Donc, l'opéra s'avançait de plus en plus dans des voies profanes, sans préjudice pour la musique spirituelle, d'ailleurs, car les compositeurs d'opéras écrivaient en même temps des cantates. Alors, commence pour Hambourg la période la plus brillante de son histoire artistique. Il devient le grand centre d'attraction pour les talents de l'Allemagne entière et rassemble, à la fois, des hommes comme Keiser, Mattheson, Händel et, plus tard, Telemann. Bach, disions-nous au chapitre précédent, faillit y être appelé en 1720 et, sans les thalers que son concurrent fit valoir, au lieu de devenir le maître de Leipzig, il fût devenu la maître de Hambourg. Mais dans quelle voie son génie se fût-il alors engagé? N'eût-il pas, lui aussi, comme Händel, écrit des opéras? Ou, même à Hambourg, eût-il persisté dans son aversion pour le théatre?

Johann Mattheson est né à Hambourg en 1681; il était donc de quatre ans l'aîné de Händel et de Bach. Talent précoce, il attira, tout enfant, l'attention de ses compatriotes. Son premier opéra fut représenté, alors qu'il n'avait que dix-huit ans. Quand Händel arriva à Hambourg, en 1703, Mattheson se fit son protecteur. Il devina, prétend-il, dès le début, dans le simple violoniste de l'orchestre le talent éminent qui devait s'affirmer si brillamment le jour où il s'offrit à remplacer au

---

1. „Die über die Liebe triumphierende Weisheit, oder Salomon“, in einem Singspiel auf dem großen Hamburgischen Schauplatze dargestellt 1703.

„Der gestürzte und wieder erhöhte Nebukadnezar, König zu Babylon unter dem großen ropheten Daniel“ 1704.

2. „Er liebt sich mehr als einen Cavalier, denn als musicus aufzuführen“ (Mattheson)

clavecin l'accompagnateur absent. De même, Mattheson revendique le mérite d'avoir „façonné“ Händel. A son arivée à Hambourg, nous raconte-t-il, il avait l'habitude d'écrire des airs et des cantates interminables d'une tournure maladroite et sans goût, encore que très correctes d'harmonie, jusqu'au jour où grâce à l'opéra, il changea sa manière d'écrire[1].

En 1704, l'amitié qui unissait les deux hommes faillit prendre fin d'une façon tragique. Le 5 décembre, on donnait la „Cléopâtre“ de Mattheson. Le compositeur jouait lui-même le rôle d'Antonius; mais, comme ce personnage mourait une demi-heure avant la fin de la représentation, Mattheson, en quittant la scène, avait l'habitude de prendre la place du chef d'orchestre pour diriger la fin de l'opéra. Mal disposé, sans doute, ce jour là, Händel se refusa à la lui céder, ce qu'il avait fait, jusque là, de bon cœur. En sortant, et sans attendre, ils se battirent en duel sur la place du marché. Fort heureusement, la lame de Mattheson se brisa contre un bouton de l'habit de Händel. On réussit à les séparer, et, quelques semaines après, ils renouaient les liens un moment rompus.

Cette aventure est typique pour le caractère de Mattheson, car c'était là son faible de vouloir être tout à la fois. Doué d'une façon extraordinairement universelle, il réussissait, en effet, dans toutes les carrières. En 1705, il quitta la scène après avoir chanté, comme dernier rôle, Néron dans l'opéra du même nom de Händel. Il devint ensuite secrétaire de l'ambassadeur d'Angleterre à Hambourg, Johann von Wick, qui, auparavant déjà, l'avait choisi comme précepteur de ses enfants. Et, tout comme ses talents, sa culture était universelle. Il avait fait des études classiques et modernes; il savait le français, l'italien et l'anglais; il était juriste et architecte,

1. „Händel schrieb damals sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten. Er wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt.“

tout ensemble, et s'était, en outre, révélé diplomate habile. Dans son autobiographie qui parut en 1740 dans la „Ehrenpforte“, il se dénomme lui même l'infatigable, „den niemals Müßigen“ et à l'appui de son dire il raconte l'emploi d'une de ses journées de travail: Il est en train de composer; on vient le déranger en lui apportant la correspondance diplomatique; la partition est mise de côté; le voilà tout entier à son courrier; puis, on vient s'adresser à l'architecte; le voilà étalant devant lui des plans et examinant des devis.....

En 1715, il fut nommé chanoine à la Cathédrale et on lui confia le „Directorium musicum“. C'est en cette qualité qu'il écrivit une série de compositions spirituelles. Mais, une surdité sans cesse croissante l'obligea à se démettre de ses fonctions, en 1728. A sa place Reinhard Keiser fut nommé Cantor Cathedralis. C'est à ce moment que Mattheson s'adonna entièrement à la littérature et joua comme critique musical le rôle que Lessing jouera plus tard à Hambourg même, comme critique dramatique. Dans les quatre-vingt huit écrits qu'il publia, il se fit le champion passionné des nouvelles tonalités[1] que combattaient alors des musiciens de marque comme Johann Heinrich Buttstedt, (1666-1727) organiste à Erfurt[2], et Johann Joseph Fux, maître de la chapelle impériale à Vienne (1660-1741). Même, il découvre déjà que chacune de ces différentes tonalités modernes a un caractère qui lui est propre. Mi majeur, par exemple, lui apparaît comme la tonalité amoureuse. Or, à cette même époque, Bach écrivait son clavecin bien

1 1713: „Das neueröffnete Orchester, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein galant-homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Musik erlangen, seinen gout danach formiren, die terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge“.
1717: „Das beschützte Orchester“,
1721: „Das forschende Orchester“.

2. Ut re mi fa sol la, Tota musica et harmonia æterna“: réplique de Buttstedt au „Neueröffnete Orchester“ de Mattheson.

tempéré, où il exprimait par la musique même le vrai caractère de chaque tonalité.

En 1728 Mattheson publia le „Musikalische Patriot“ pour défendre la nouvelle cantate en style d'opéra; en 1731, parut la „Große Generalbaßschule“; en 1739, le „Vollkommene Kapellmeister“ et, en 1740, la „Grundlage einer Ehrenpforte“. Cette dernière publication, sorte de livre d'or, est des plus importantes pour l'histoire de la musique allemande, car elle contient l'autobiographie des musiciens alors les plus réputés. Sans le „Syntagma musicum“ (1614-20, en trois parties) de Michael Praetorius (1571-1621), le „Musiklexikon“ de Walther (1732) et les publications de Mattheson, il serait tout à fait impossible d'écrire l'histoire de la musique allemande au XVIIe et dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Le nom de Bach ne figure point dans la Ehrenpforte. Serait-ce que Mattheson, lui ayant demandé sans succès une autobiographie, se crut dispensé, par là même, d'écrire la vie du maître? Mais n'était-ce point aussi le cas pour Händel et Keiser, dont il publia cependant la biographie, malgré leur refus de le renseigner sur eux-mêmes? Ne faut-il point alors chercher une autre raison de cette abstention? Mattheson était orgueilleux et susceptible; Bach, dans sa simplicité, ne sut sans doute pas, lors du voyage de 1720, prendre cette attitude de protégé qui disposait favorablement Mattheson à l'égard du talent d'autrui. Et nous voyons, en effet, Mattheson ne laisser passer aucune occasion de manifester son animosité à l'égard de Bach. C'est ainsi qu'il publia, quelques années après cette entrevue, une critique mesquine de la belle cantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ No. 21. Il est juste d'ajouter qu'après la mort de Bach, mettant de côté toute vanité personnelle, il rendit pleinement hommage au maître de Leipzig, dont il avait pris le parti, auparavant déjà, contre les critiques malveillantes d'un certain Scheibe. C'est même avec un véritable enthousiasme

qu'il salua la „Kunst der Fuge" (l'Art de la fugue) quand elle parut, en 1752.

D'une façon générale, il est difficile d'être entièrement juste à l'égard de Mattheson. Sans doute, l'art allemand lui a les plus grandes obligations. N'a-t-il point contribué à le faire connaître par ses écrits et à l'illustrer par ses compositions? N'a-t-il point été l'un des champions du progrès? N'avons-nous pas toute raison de croire à la sincérité de son enthousiasme pour l'art? Mais il était de ces hommes qui indisposent par leur vanité et qui, par la trop haute opinion qu'ils ont d'eux mêmes, nous mettent dans l'impossibilité de leur rendre justice[1].

Händel resta à Hambourg de 1703 à 1706. Il avait débuté en 1704 par un opéra „Almira", qui eut un grand succès, et continua par „Néron", qui fut représenté en 1705. Quand en 1708, on joua ses opéras „Florindo" et „Daphné", il se trouvait déjà en Italie. Il écrivait aussi pour l'église. De cette époque datent une cantate sur le choral „Ach Herr mich armen Sünder" et un oratorio en deux parties pour la St. Jean intitulé „Die Erlösung des Volkes Gottes aus Ägypten" (Le peuple de Dieu délivré de l'Egypte). Mais personne ne pouvait alors soupçonner que ce serait lui, précisément, qui, un jour, réaliserait dans ses oratorios l'idée des fondateurs du théâtre hambourgeois. Quand, en 1731, dégoûté de l'opéra, il revint à la musique religieuse, ce fut une sorte d'opéra spirituel qu'il rêva. „Esther" (1731) fut représentée sur la scène avec le chœur antique. Mais le Dr. Gibson, évêque de Londres, en interdit les représentations. Händel dut renoncer à la scène et se trouva ainsi amené, par la force même des circonstances, à se tourner vers l'oratorio dramatique qu'il devait traiter avec tant de grandeur. Les chefs-d'œuvre en ce genre:

1. Ludwig Meinardus dans sa conférence „Johann Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst" (1879) a fait son apologie d'une façon très méritoire. Peut-être l'a-t-il un peu idéalisé. (Voir cette conférence dans la „Sammlung musikalischer Vorträge" Breitkopf e Härtel. 1881).

„Israël en Egypte“ (1738), „Saül“ (1740), „le Messie“ (1741), „Samson“ (1742), Judas Macchabée (1746), Josué (1747), Jephté (1751) furent représentés soit en province, dans les salles de concert, soit à Londres, au Haymarket-Théâtre. Pendant le carême, il donnait douze oratorios dont il remplissait les entr'actes avec des concertos pour orgue joués par lui-même.

S'il fût resté en Allemagne, le Messie n'eût jamais été écrit, car à cette époque la musique spirituelle ne se concevait pas en dehors du service religieux. Les tentatives faites en ce sens par les maîtres Hambourgeois, n'aboutirent, finalement, qu'à un échec.

Telemann est moins intéressant que Mattheson et Keiser. Né en 1681, à Magdebourg, il composa son premier opéra „Sigismund“ à l'âge de douze ans. En 1701, il se rendit à Leipzig pour y étudier le droit. Remarquons, à ce propos, qu'il n'est pas le seul juriste qui soit venu grossir le nombre des musiciens allemands: Schütz, Walther, Mattheson, Händel, Kuhnau et Emmanuel Bach, pour ne citer que les plus célèbres, étaient tous destinés à l'étude du droit. En général, le niveau de culture des artistes du temps était très élevé; en 1719, un nommé Johann Beerens publia un petit traité: „Ob ein Componist necessario müsse studiert haben?“ (Les études universitaires sont-elles indispensables au compositeur?). Il répond par l'affirmative et demande qu'il ait pratiqué les belles-lettres.

A Leipzig, Telemann se décida définitivement pour la musique; il accepta le poste d'organiste au Temple neuf et fonda le Collegium musicum, société de dilettantes qui se recrutait surtout parmi les étudiants. C'est cette même société que Bach dirigera plus tard. Après avoir été maître de chapelle, successivement dans plusieurs villes, entre autres, à Eisenach et à Gotha, il fut nommé, en 1721, Cantor du Johanneum à Hambourg. A la mort de Kuhnau c'est, à lui

qu'on offrit d'abord la place de Cantor à St. Thomas, ce qui prouve qu'il était alors beaucoup plus considéré que Bach auquel on ne pensa qu'en second lieu. Mais les Hambourgeois lui votèrent une si brillante angmentation de traitement qu'il se décida à rester, retenu aussi, qu'il était, par l'opéra.

Ses œuvres sont innombrables. L'autobiographie qu'il fournit à la Ehrenpforte, en 1740, énumère: 12 années complètes de cantates d'église (Bach n'en a écrit que 5), 19 Passions (Bach n'en a écrit que 4), 700 airs, 35 opéras pour Hambourg, 2 pour la cour de Bayreuth, 3 opérettes et 600 ouvertures. Des cycles entiers de ses cantates furent publiés de son vivant; une seule de Bach eut pareille fortune.

Tels étaient les maîtres qui tentèrent de créer un nouvel art sacré. Ils ne choisirent pas le théâtre, comme Reinken et ses amis l'avaient fait trente ans auparavant, mais l'église. En 1704 Reinhard Keiser composa une Passion „Der blutige und sterbende Jesus“ (Jésus sanglant et mourant) qui fut exécutée à la Cathédrale, la semaine sainte, aux Vêpres du lundi et du mercredi. Les pasteurs protestèrent, car elle ne ressemblait en rien aux anciennes Passions. C'était en effet une œuvre entièrement théâtrale avec un texte en libretto d'opéra. L'on avait même remplacé les paroles de l'Evangile par un récit de la Passion en vers, d'un caractère trivial. Notons que dans cette Passion apparaît déjà la „Fille de Sion“, le personnage mystique que nous retrouverons, plus tard, dans la Passion selon St. Matthieu de Bach.

L'on ne pouvait tenter l'essai une seconde fois. Un Conseiller qui était en même temps poète, le licencié Brockes, tout en gardant le plan et les éléments de la Passion de Keiser, c'est à dire les récitatifs libres, les airs en ritournelle et le personnage de la fille de Sion, écrivit un nouveau texte, où il chercha à ne pas trop accentuer le caractère d'opéra. Il suivait de plus près le texte des Evangiles dans son récit en vers de la Passion et amenait des strophes de chorals à

quatre reprises[1]. Cependant, l'introduction même de l'élément lyrique et les nouvelles formes italiennes, transformèrent complètement l'ancienne Passion, et c'est ainsi transformée qu'elle nous apparaît chez Bach. Il dépend des maîtres Hambourgeois et surtout il connaît le texte de Brockes qu'il a largement mis à contribution dans la Passion selon St. Jean et dans celle selon St. Matthieu. C'est que ce texte était alors considéré comme classique. Keiser le mit en musique en 1712, Händel et Telemann en 1716, Mattheson en 1718. La Passion de Keiser-Brockes fut exécutée en dehors de l'église, parce que l'auteur confiait l'exécution des soli à des cantatrices, dont le concours n'était alors pas toléré dans l'enceinte sacrée. Mais Mattheson, une fois nommé à la Cathédrale, manœuvra si bien, qu'un an après sa nomination, dès 1716, il obtint la permission d'y faire entendre des cantatrices d'opéra dans des airs d'oratorio, succès dont il aimait à se glorifier[2]. En cela, Bach ne suivait point l'exemple des Hambourgeois. Tous ses airs, dans les cantates et dans les Passions, étaient chantés par les choristes de St. Thomas; jamais une cantatrice n'eut un rôle dans ses œuvres d'église. Händel, par contre, faisait tout naturellement interpréter les airs de ses oratorios par des femmes.

La Passion de Mattheson-Brockes fut exécutée à l'église, le dimanche des Rameaux de l'année 1718. L'auteur ne manque pas de faire remarquer que la quête produisit ce jour-

1. Le procédé qui consiste à faire intervenir des chorals dans la Passion a été employé pour la première fois par Johann Sebastiani à Königsberg. „Passion, worinnen zur Erweckung mehrer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gebräuchlichen Kirchenliedern mit eingeführt und dem Texte accomodiert werden" 1672. Les anciennes Passions ne connaissaient point cet usage du choral. C'est à tort qu'Arnold Mendelssohn dans son édition de la Passion selon St. Matthieu de Schütz (1887), ménage une place à des strophes de choral de son choix. La partition originale ne contient aucune indication à cet égard.

2. Mattheson. Generalbaßschule, p. 42 „Ich bin wohl der erste, der bei ordentlichen, großen Kirchenmusiken vor und nach der Predigt 3 bis 4 Sängerinnen angestellt hat; aber mit welcher Mühe, Verdrießlichkeit und Wider-Rede, das ist nicht zu beschreiben. Am Anfang ließ man mich ersuchen, ich möchte doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende konnte man nicht genug davon haben". Nous connaissons encore les noms des trois cantatrices avec lesquelles il fit le premier essai; c'étaient les dames Rischmüller, Schwarz et Schober.

là trois fois autant qu'à un service ordinaire[1]. Dans le courant de la même année, Telemann fit exécuter, à Francfort, sa musique sur le texte de Brockes. L'audition eut lieu à l'église, mais pendant la semaine, en dehors du culte. Cette Passion lui valut les plus grands succès dans de nombreuses villes de l'Allemagne, ce qui n'empêche pas la musique d'en être bien médiocre.

La façon dont Händel[2] illustre le texte de Brockes prouve à quel point, dès cette époque, son art est en avance sur celui des maîtres Hambourgeois; plus tard, les différentes parties de cette Passion ont passé dans d'autres oratorios. Mais nous possédons encore de l'œuvre originale une copie que nous devons à Bach et à sa femme. Le manuscrit compte soixante pages; les vingt trois premières sont de la main de Bach, les autres de celle d'Anna Magdalena.

Comment expliquer la grande faveur dout jouissait le texte de Brockes? Elle ne tenait certes pas à la distinction du langage. Qu'on juge plutôt de la vulgarité du style par ces deux exemples:

Récitatif. La flagellation:

„Drauf zerrten die Kriegsknecht' ihn herein
und riefen ihre Wut mehr anzuflammen
die ganze Schaar zusammen.
Die banden ihn an einen Stein
und geißelten den zarten Rücken
mit nägelvollen Stricken."

Air. Le désespoir de Pierre après le reniement:

„Heul du Schaum der Menschenkinder,
winsle, wilder Sündenknecht!
Thränenwasser ist zu schlecht;
weine Blut, verstockter Sünder."

Mais ce qui séduisait les musiciens d'alors, c'était, sans doute, l'exaltation du langage pathétique et les nombreux

1. Mattheson. „Es ist auch um diese Zeit bemerkt worden, daß bei Haltung einer solchen Musik wenigstens dreimal so viel als sonst in den Gotteskasten gekommen ist".

2. „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Rede dargestellt, von Tit. Herrn C. H. Brockes, Lic. und in die musique gebracht von Monsieur Hendel 1716.

prétextes que fournissait le texte à la description musicale. Les ressources dramatiques qu'offrait le libretto leur faisaient fermer les yeux sur ses défauts. L'on sait, en outre, combien l'Allemagne d'avant Lessing était peu sensible à la correction du langage poétique. Bach a malheureusement vécu à cette même époque.

Mattheson, Telemann et Keiser, qui jouissaient d'un grand crédit, de par leur haute situation, usèrent de tous les moyens pour donner droit de cité à la musique théâtrale dans les églises. Leurs cantates contenaient des récitatifs parlés et des airs en ritournelle; le choral n'y jouait, pour ainsi dire, aucun rôle. Ils écrivaient des oratorios en deux parties qu'ils exécutaient avant et après la prédication, sans que ces morceaux eussent aucun rapport avec l'Evangile du jour[1]. La musique du culte allait donc perdre tout à fait son caractère liturgique; c'étaient, bel et bien, des concerts spirituels qu'on intercalait dans le service religieux. Une réaction était nécessaire; elle se produisit.

Le signal fut donné par un certain Joachim Meyer, docteur en droit et professeur de musique à Göttingue. En 1726 — Bach se trouvait donc déjà à Leipzig — il lança contre la musique d'église théâtrale[2], un libelle, où il attaquait vivement le nouveau genre des cantates et des Passions. Il s'en suivit une polémique littéraire aussi acharnée que celle qui s'était engagée à propos de la représentation des drames bibliques au théâtre, trente ans auparavant[3]. Les arguments que font valoir les protagonistes de la nouvelle

---

1. Voici quelques uns des „theatralische Soliloquia" de Telemann: Der verkaufte Joseph; der von Zedekia geschlagene Micha; Der von seinem Volke verfolgte David; Der sterbende Simson; Der versenkte Jonas.

2. „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und von den darin bisher üblichen Cantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellet" 1726.

3. Mattheson, se sentant directement attaqué, écrivit „Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten lacedämonischen urtheilende Ephorus, wegen der Kirchenmusik einesandern belehrt." 1727. En 1728, Meyer répliqua à son tour „Der anmaßliche Hamburger criticus sine crisi". Sous le pseudonyme Innocentius Frankenberg, un nommé Fuhrmann, Cantor à Berlin, prit le parti de Mattheson et publia „Gerechte Wagschal" 1729.

musique se trouvent réunis dans le „Musikalische Patriot de Mattheson" (1728). „Pourquoi, dit-il, la musique nouvelle rencontre-elle une opposition aussi acharnée? Avant tout, parce qu'elle exige une bonne exécution. Nos chœurs d'église, tels qu'ils sont, continue-t-il, pouvaient à la rigueur suffire à la musique ancienne. Mais comment faire chanter de grands airs modernes aux solistes qu'on recrute dans ces chœurs"? Il les caractérise d'une façon très amusante: „Ein Diskantist, mit einer schwachen Fistul, so als ein alt Mütterchen singet, der die Zähne ausgefallen; ein Altist mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenorist, der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit; ein Bassist, der das achtfüssige g in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Stiefel brummt, daß kaum dreißig Schritt davon ein schlafender Hase erwachen möchte, hingegen das vierfüssige g wie ein indianischer Löwe brüllt u.s.w."[1] Qu'on accorde donc à la nouvelle musique les éléments dont elle a besoin et, alors seulement, il sera permis de se prononcer sur sa valeur ou sur sa non-valeur. Ainsi raisonne Mattheson, un an avant l'exécution de la Passion selon St. Matthieu à Leipzig. Bach, en lisant ce traité, ne pouvait que l'approuver, car il trouvait sous la plume de Mattheson les mêmes griefs que lui-même devait, en 1730, formuler dans un mémoire adressé au Conseil. Les premiers solistes qui chantèrent les airs de la Passion selon St. Matthieu, ne différaient guère de ceux que Mattheson décrit, avec tant d'humour, dans sa critique.

Quant au reproche adressé au caractère profane de la nouvelle musique d'église, Mattheson objecte que la prétendue différence entre la musique théâtrale et la musique d'église est purement artificielle et n'existe pas en réalité. Dans l'antiquité, le théâtre avait un caractère religieux; au fond, toute céré-

---

1. Un „discantiste" qui chante comme une vieille sans dents, un altiste, sans voix, un ténor, dont l'organe rappelle l'âne, une basse, dont les notes graves donnent l'impression d'un bourdon enfermé dans une botte, et dont les notes hautes rappellent le rugissement d'un lion indien etc.

monie religieuse est théâtrale en ce sens, que les idées religieuses et l'histoire sainte y sont représentées sous forme concrète. L'apologie de Mattheson est donc conçue dans le même esprit qui avait inspiré Elmenhorst dans sa défense de l'opéra religieux.

Toutefois, estime-t-il, il est un reproche dont on ne saurait absoudre la nouvelle musique: elle ne fait aucun cas du choral. Tant pis, ajoute-t-il. Déjà, dans la critica musica de 1722, et dans celle de 1725, il avait avoué qu'à ses yeux, les chorals ne sont pas de la véritable musique, pas plus que les gens de l'assemblée qui les chantent, tant bien que mal, ne sont des musiciens. Comment écrire des cantates sur des strophes de choral? La poésie en strophes ne se prête pas à la grande musique; elle en arrête, à tout instant, le développement. Les strophes sont „une maladie de la mélodie" — le jeu de mots français est de Mattheson lui-même.

Mais, abandonner le choral, c'était rompre tout lien entre l'église et la musique sacrée, c'était renier le passé de la musique protestante, c'était lui enlever ce qu'elle avait de plus vigoureux et de plus beau. Si les maîtres hambourgeois ne s'en rendaient point compte, Bach, lui, vit clair, et il se garda bien de renoncer au choral.

Sous l'influence du mouvement musical de Hambourg, les Abendmusiken de Lübeck prirent, également, un tout autre caractère. La vieille cantate allemande, qu'on y exécutait du temps de Buxtehude, fut abolie du jour au lendemain par son successeur Schiefferdecker. Venant de Hambourg, où il remplissait les fonctions de chef des chœurs à l'opéra, il n'admit au programme que des oratorios dans le style hambourgeois. Jamais, pendant les vingt cinq ans qu'il dirigea ces auditions, il ne reprit une seule des cantates de Buxtehude. Et ce changement dans les Abendmusiken s'opéra sans contestation aucune.

C'est que, dès 1700, la victoire de la cantate en style

7*



d'opéra était décidée dans l'Allemagne entière. En cette année, parut le premier cycle des textes de cantates d'Erdmann Neumeister, qui furent, pour les textes de cantates, ce que jadis les dialogues de Hammerschmidt avaient été pour les textes de motets. Neumeister, né en 1671, fut d'abord Hofdiaconus à Weissenfels (1704) et, plus tard, prédicateur à la cour de Sorau; en 1715, il fut appelé à Hambourg comme pasteur à l'église St. Jacob. C'est lui, qui plus tard, lors de l'élection d'un organiste à cette même église, ne pourra contenir l'indignation que lui fera ressentir l'échec de Bach.

Les cantates du premier cycle — il fut écrit pour la chapelle de la cour de Weissenfels et mis en musique par Philippe Krieger — se composent, chacune, de quatre airs et de quatre récitatifs. Le texte est entièrement d'invention libre, et écrit à la façon d'un libretto d'opéra. „Pour m'expliquer clairement — cette phrase est tirée de la préface de Neumeister — une cantate n'est autre chose qu'un morceau d'un opéra (ein Stück aus einer Oper) et, comme celui-ci, doit se composer d'airs et de récitatifs". Dans les cycles suivants, toutefois, il fit quelques concessions; le second (1708), contient, de nouveau, des chœurs, et le troisième (1711), revient aux versets bibliques et aux strophes de choral à côté des airs en ritournelle et des récitatifs libres. C'est sous cette forme modifiée que la cantate de Neumeister devint populaire. Tous les librettistes de cantates l'imitèrent, et les compositeurs puisèrent de préférence dans ses cinq cycles réunis, qui furent édités par Tilgner en 1716. Telemann, alors maître de chapelle à Eisenach, mit en musique deux cycles entiers, le troisième (1711), et le quatrième (1714). A côté de Neumeister, citons le plus important de ses imitateurs: Salomo Franck, secrétaire du Consistoire supérieur de Weimar (1659-1725), qui publia des cycles de cantates à partir de 1711.

L'ancienne cantate allemande est donc partout délaissée, au cours des vingt premières années du XVIII[e] siècle. Bach

suivit le mouvement général. Ses premières cantates sont encore entièrement dans le genre ancien; on n'y trouve que des chœurs et des récitatifs-ariosos sur des versets bibliques et des strophes de cantiques: point de récitatifs parlés ni d'airs en ritournelle. Voici les cantates de cette catégorie qui nous sont parvenues:

„Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen". No. 15. Pâques 1704. (Arnstadt). La forme actuelle de la cantate date d'une rédaction postérieure.

„Gott ist mein König". No. 71. „Kirchen-Motetta" pour l'installation du Conseil de Mühlhausen. 4 février 1708.

„Nach dir Herr verlanget mich". No. 150. Weimar. Ecrite entre 1711 et 1713.

„Aus der Tiefe rufe ich" (Psaume 130). No. 131. Ecrite à Mühlhausen ou à Weimar entre 1707 et 1712.

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Actus Tragicus) No. 106. Cantate sur la mort d'un inconnu, écrite à Weimar, entre 1712 et 1714.

Telles sont les cantates de Bach dans l'ancien genre. Mais Neumeister et Franck l'eurent bientôt converti au style nouveau. Ce qui attirait le maître vers Franck c'était, avant tout, le mysticisme de sa poésie. Dix-sept cantates nous sont parvenues avec des textes de Franck, dont treize appartiennent, certainement, à l'époque de Weimar, entre autres, trois cantates sur la nostalgie de la mort, qui sont d'une beauté saisissante:

„Komm du süße Todesstunde". No. 161. (16ᵉ dim. après la Trinité 1715).

„Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe". No. 162 (20ᵉ dim. après la Trinité 1715).

„Mein Gott wie lang". No. 155 (2ᵉ dimanche après l'Epiphanie 1716)[1].

---

1. Voici les autres cantates sur des textes de Franck, composées à Weimar: „Ich hatte viel Bekümmernis" (J'avais beaucoup d'affliction) No. 21 (3ᵉ dim. après la

Des cantates de Weimar composées sur des textes de Neumeister, sept nous sout parvenues.[1] A Leipzig même, le maître eut encore souvent recours à ces deux librettistes.

Ce fut un malheur que Bach adoptât la nouvelle cantate, le plus grand qui pût arriver à son œuvre. A voir les cantates écrites dans le genre ancien, à voir surtout l'actus tragicus (No. 106), l'idéal en l'espèce, l'on se prend à regretter que Bach se soit, ensuite, converti au nouveau genre, guidé en cela, non par le bon goût, mais par la mode de l'époque.

Quelle merveille que le texte de l'actus tragicus, cette simple mosaïque de paroles bibliques! On ne peut se lasser d'admirer la profondeur du sentiment et la justesse de l'instinct dramatique qui inspirent le maître dans la recherche et dans le groupement des versets de l'Ecriture. Et l'on se dit que tous les textes de cantates seraient ainsi, si Bach eût été assez clairvoyant pour réagir contre les tendances de son temps./ Comment, doué d'un sens si fin pour le dramatique, a-t-il pu se complaire au faux dramatique des

---

Trinité, désignée aussi per ogni tempo). Cette cantate fut composée pour Halle, en 1713 ou en 1714, et injustement critiquée par Mattheson dans sa critica musica.
„Himmelskönig sei willkommen", No. 182, (Dim. des Rameaux 1714 ou 1715).
„Der Himmel lacht, die Erde jubiliret", No. 31 (Pâques 1715).
„Barmherziges Herze der ewigen Liebe", No. 185 (4e dim. après la Trinité 1715).
„Nur jedem das Seine", No. 163 (23e dim. après la Trinité 1715).
„Bereitet die Wege, bereitet die Bahn", No. 132 (4e dim. de l'Avent 1715).
„Tritt auf die Glaubensbahn", No. 152 (1e Dim. après Noël 1715).
„Wachet betet", No. 70 (2e dim. de l'avent 1716; retravaillée en 1723).
„Herz und Mund und That und Leben", No. 147 (4e dim. de l'Avent 1716).
„Alles was von Gott geboren" (Oculi 1716). Cette cantate, plus tard, passera toute entière dans la cantate „Ein feste Burg" (Choral de Luther) No. 80.

1. Cantates sur des textes de Neumeister, composées à Weimar.
„Uns ist ein Kind geboren", No. 142 (Noël; entre 1712 et 1714).
„Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", No. 160 (Pâques 1713 ou 1714).
„Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", No. 18 (Sexagesimæ 1713 ou 1714).
„Nun komm der Heiden Heiland", No. 61 (1er dim. de l'Avent 1714); cette cantate est composée pour Leipzig.
„Wer mich liebet, der wird mein Wort halten", No. 59 (Pentecôte 1714). Cette cantate a été retravaillée plus tard.
Citons encore les deux cantates de l'époque de Cöthen;
„Das ist ja gewißlich wahr, No. 141 (3e dim. de l'Avent 1720).
„Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden", No. 47 (17e dim. après la Trinité). Cette cantate a été composée pour Hambourg, en 1720.

textes en style de libretto d'opéra? Comment le grand poète a-t-il pu se laisser entraîner par cette réaction mesquine contre le classicisme du langage de la Bible et des anciens chorals?

Il n'en va pas autrement de la musique. L'arioso simple, tel qu'on le rencontre dans l'actus tragicus, est de beaucoup supérieur à l'air en ritournelle. C'est une forme libre qui représente la synthèse idéale du récitatif et de la mélodie. L'accompagnement n'est qu'une simple succession d'harmonies; mais, dès qu'il s'agit d'illustrer une idée saillante, il se transforme en un morceau symphonique, bâti sur des motifs descriptifs, pour redevenir simple enchaînement d'harmonies dès que l'idée qu'il s'agissait de faire ressortir, a disparu. Ce récitatif-arioso est une création du génie allemand, car en somme, qu'est-il autre chose, sinon la forme première de ce qui apparaîtra réalisé d'une façon si grandiose, dans la musique de Wagner?

C'est cette forme si simple et si riche, à la fois, que Bach a abandonnée pour le récitatif et l'air de l'opéra italien. Il ne se rend pas compte que ces formes étrangères ne conviennent pas à son génie et il ne s'avise pas que le schématisme de l'air en ritournelle sera un obstacle au développement naturel de ses idées.

En réalité, il n'a jamais écrit d'air, au sens rigoureux du mot, car l'air est une forme purement mélodique. Händel et Mozart ont écrit des airs. Chez Bach et Beethoven, par contre, il prend une tournure symphonique: l'intérêt se porte, avant tout, sur l'orchestre, et non sur le chant. Bach dénature l'air italien, en ce sens, qu'en inventant le thème, il songe aux instruments et non au chant. L'identité de thème, dans le chant et dans l'accompagnement, si naturelle dans le simple air italien, n'apparaît rien moins que naturelle chez Bach, dont la façon d'inventer est toute différente. S'il n'eût pas été détourné de sa voie, il n'eût jamais songé à écrire

autre chose qu'une déclamation parlante et mélodique, à la fois rehaussée et illustrée par un accompagnement symphonique. Est-il admirateur de Bach qui, en dehors de tout raisonnement historique, n'ait pas éprouvé comme un regret instinctif à l'entendre nous parler à travers des airs en ritournelle?

Inconsciemment, le maître s'est rendu coupable de trahison vis à vis du génie de la musique allemande. Accepter les formes étrangères, ce n'était pas seulement porter préjudice à son œuvre à lui, mais, encore, arrêter la musique allemande dans la voie du développement possible. Que les talents ordinaires se laissent entraîner par les tendances de l'époque: il n'importe. Mais, quand les grands génies commettent une erreur, ce sont les siècles à venir qui en portent les conséquences. C'est précisément parce qu'il était grand, qu'Aristote arrêta l'essor des sciences naturelles en Grèce, alors qu'elles étaient sur la voie qui eût mené à la découverte que devait faire plus tard Copernic. De même, Bach, en se ralliant à l'art italien, arrêtait l'art allemand sur la route qui l'eût conduit à la musique telle que la réalisera Wagner. Les textes et les formes qu'il accepta pour être de mode à son époque, n'est-ce point là, justement, ce qu'il y a de suranné dans son œuvre?



IIe PARTIE

LA VIE ET LE CARACTÈRE DE BACH

VII. Bach et sa famille

Bach naquit à Eisenach le 21 mars 1685 et mourut à Leipzig le 28 juillet 1750. Sa vie n'offre point de particularités bien saillantes. C'est une vie bourgeoise, honnête et laborieuse. Orphelin dès l'âge de dix ans, Bach trouva un refuge chez son frère aîné, à Ohrdruff. Au bout de quelques années, comme la famille de Johann Christoph devenait toujours plus nombreuse, il se fit un devoir de ne pas rester à sa charge et résolut de subvenir lui-même à ses besoins. Sa belle voix le fit accepter comme choriste dans l'internat du lycée de Lünebourg dont il suivit toutes les classes. Certes, il n'eût pas demandé mieux que de continuer ses études à l'Université pour compléter sa culture générale; mais, avant de philosopher, il fallait vivre: Bach dut accepter les fonctions de violoniste dans l'orchestre du prince de Weimar. Quelques mois après, en 1704, il fut nommé organiste à Arnstadt, où l'on venait de construire un nouvel orgue. Il y resta quatre ans. Finalement, le séjour lui fut gâté par les dissentiments qui éclatèrent entre lui et le conseil municipal, à propos d'un congé qu'on lui avait accordé et qu'il avait prolongé de plus de deux mois, sans même en prévenir ses supérieurs[1]. Et puis, Arnstadt était trop petit pour lui; il s'y sentait à l'étroit. C'est donc avec une réelle satisfaction qu'il

1. Voir p. 56. de cette étude.

accepta la place d'organiste à Mühlhausen en 1707. Il s'y maria, aussitôt, avec Maria Barbara Bach, sa cousine. En juin 1708 il quitta Mühlhausen pour Weimar, où, pendant neuf ans, il remplit les fonctions d'organiste de la cour et de musicien de chambre. A ces titres il ajouta, en 1714, celui de Concertmeister, c'est-à-dire sous-chef d'orchestre. Mais, quand la place de Capellmeister devint vacante, le prince, au lieu de l'offrir à Bach qui croyait avoir de bonnes raisons d'y compter, la donna à un musicien parfaitement insignifiant, Johann Wilhelm Drese, dont le seul mérite était d'être le fils de son père, l'ancien Capellmeister. Bach, dans ces conditions, ne pouvait rester plus longtemps. Le prince de Cöthen lui offrait la place de Capellmeister à sa cour. Il accepta et resta dans ces fonctions de 1717 à 1723. A la longue cependant, elles cessèrent de lui plaire, car elles ne répondaient guère à la vocation qu'il se sentait. Il n'était, en effet, que directeur de la musique de chambre du prince; des cantates on n'en exécutait point, car la cour, tout comme celle de Prusse, n'était pas luthérienne, mais réformée; l'orgue de la chapelle de la cour était un petit instrument qui comptait à peine une dizaine de jeux, et encore, Bach n'était-il pas l'organiste en titre. Ajoutons que le prince Léopold ayant épousé une femme qui ne s'intéressait nullement à la musique, son amour pour l'art commençait à se refroidir. D'autres raisons encore décidèrent Bach: ses fils grandissaient; il fallait songer à leur éducation. Or Cöthen, à cet égard, n'offrait guère de ressources. Hambourg eût été la ville de son choix, mais les intrigues et les Thalers de son concurrent l'emportèrent.

Et pourtant, quand la position de Thomascantor, c'est à dire, de maître de chapelle des églises de Leipzig, fut devenue vacante par suite de la mort de Kuhnau, en 1722, Bach hésita plusieurs mois avant de poser sa candidature. Le Thomascantor n'était qu'un simple professeur, hiérarchiquement le quatrième de l'école St. Thomas; il avait à donner

certaines leçons et devait étudier et diriger les chœurs que les internes exécutaient dans les deux églises principales. Pour un maître de chapelle ducale, ce n'était point là un avancement. Finalement, le père de famille se décida: le Capellmeister accepta de devenir maître d'école. Le 31 mai 1723, il débutait dans ses nouvelles fonctions; il devait les remplir vingt-sept ans durant.

Bach jouissait d'une santé très robuste. A part une indisposition qui l'empêcha, en 1729, d'aller saluer Händel à Halle, nous ne savons pas qu'une maladie grave soit venue entraver son activité. Sa partie faible, c'était les yeux. Il était myope de naissance, et il va sans dire qu'il n'améliorait point sa vue en écrivant de la musique et en gravant lui-même sur cuivre ses compositions. Durant les deux dernières années de sa vie, ses yeux allèrent toujours s'affaiblissant. L'opération pratiquée pendant l'hiver 1749-1750 par un oculiste anglais, de passage à Leipzig, bien loin de le guérir, entraîna les suites les plus funestes: non seulement il devint complètement aveugle, mais encore sa santé se trouva fortement ébranlée. Le 18 juillet 1750, il recouvra la vue tout à coup, mais, quelques heures après, une attaque d'apoplexie le foudroyait. Il mourut dans la soirée du 28 juillet et fut enterré le vendredi 31 juillet, au cimetière St. Jean.

Telle est, à quelques menus épisodes et quelques petits voyages près, la vie du maître. Le nécrologue qui fut rédigé par son fils Charles Philippe-Emmanuel et son élève Agricola, et parut dans la Musikalische Bibliothek de Mizler, en 1754[1], ne donne guère que des dates. Plus tard, Forkel, l'historien bien connu de la musique allemande, dans la biographie qu'il donna de Bach, en 1802, ajouta à ces dates les renseignements qu'il tenait des deux fils aînés du musicien, Friedemann et Emmanuel. Presque toutes les anecdotes

1. La „Bibliothek" de Mizler était une revue musicale qui paraissait à Leipzig. Le nécrologue se trouve dans le 4e vol. 1e partie pag. 158—176 (1754)

publiées sur Bach, remontent, sous leur forme originale, à cette biographie[1].

Puis, l'intérêt s'assoupit, et l'étude de Bach resta stationnaire pendant près de soixante ans. Le premier qui entreprit de publier une nouvelle biographie, basée sur des recherches plus approfondies, fut Bitter. Son ouvrage, paru en 1865, ne devait pas tarder à être supplanté, lui-même, par un ouvrage plus solide et plus vaste, la Bachbiographie de Philippe Spitta. Cet ouvrage est le fruit de plus de quinze années d'études, études singulièrement attirantes, sans doute, mais d'une étrange difficulté. Que l'on songe qu'il existait à peine quelques lettres de Bach; les renseignements des contemporains étaient insignifiants et insuffisants. Il fallait donc faire parler les archives et les manuscrits. Et Spitta les fit parler. Il feuilleta les registres ecclésiastiques des localités où Bach avait habité, parcourut les actes des assemblées municipales, et il trouva plus qu'il n'eût jamais osé espérer. En 1873 paraissait la première partie de cet ouvrage qui, achevé en 1880, devait être pour l'histoire de la musique ce qu'est le livre de Justi sur Winkelmann pour l'histoire de l'art[2].

Ces études plus récentes nous permettent de fixer avec plus de précision la physionomie du maître. Involontairement on est tenté d'établir un parallèle entre son existence et celle de Kant. Tous deux, ont vécu une vie bourgeoise et toute simple, que ne signale aucun évènement saillant; mais, tout en demeurant confinés dans un milieu modeste et tranquille, ils ont su rester en contact vivant avec le monde; tous deux, ont eu l'art de laisser mûrir en eux les nombreuses impressions qu'ils recueillaient du monde

1. „Über Johann Sebasian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter, musicalischer Kunst von I. R. Forkel, Leipzig. Bureau de Musique 1802". 69 pages. Cet ouvrage, inspiré par une admiration ardente pour Bach, est précieux en son genre et doit être considéré comme le point de départ de toute étude sur Bach. — Toutefois, il n'est pas exact sur tous les points.

2. Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta Leipzig, Breitkopf und Härtel. I. Band (855 pages) 1873, II. Band (1514 pages) 1880. —

extérieur; tous deux, n'ont connu ni les grandes incertitudes sur la voie à suivre, ni les grandes luttes pour conquérir l'estime des contemporains; tous deux, ont écrit beaucoup, sans écrire trop; tous deux, ont été plus grands, on pourrait dire, plus heureux que d'autres génies, parce qu'il y avait identité complète entre l'idéal qu'ils poursuivaient et leurs occupations journalières: Kant voulait instruire la jeunesse, Bach embellir le culte protestant.

Par contre, quelle différence entre l'existence de Bach et celle de Händel! Händel était déjà un virtuose et un compositeur admiré, alors que Bach, son égal en âge, n'était qu'un simple violoniste obscur de l'orchestre ducal de Weimar; Händel se faisait entendre devant Buxtehude que Bach, un an plus tard, venait écouter avec le respect et la curiosité de l'élève désireux d'apprendre d'un tel maître; Händel se faisait applaudir en Italie; Bach était organiste dans une petite ville d'Allemagne. Händel vivait à la cour d'Angleterre et avait à sa disposition des orchestres, des chœurs et des solistes de choix; Bach était maître d'école et n'avait que des écoliers pour exécuter ses œuvres. Le Messie eut un succès retentissant; personne n'avait parlé de la Passion selon St. Matthieu. Händel fut enterré dans l'Abbaye de Westminster; l'on est réduit à des conjectures sur le lieu où reposent les restes du Cantor de Leipzig. Et pourtant, de ces deux destinées, laquelle préférons-nous: celle de Händel qui se méprit plus de vingt ans sur sa véritable vocation et chercha dans l'opéra la gloire qu'il devait trouver dans l'oratorio, ou celle de Bach qui, d'emblée, découvrit la voie où il devait s'avancer avec tant de sûreté et avec tant de sécurité?...

Nous ne possédons, malheureusement, que très peu de renseignements sur le Bach intime, le mari et le père de famille. Il se maria deux fois. Sa première femme mourut subitement à Cöthen en 1720, pendant qu'il se trouvait à Carlsbad, où il avait dû accompagner le prince Léopold. A

son retour, elle était déjà enterrée; il ne put qu'aller pleurer sur la tombe encore fraîche de celle qui, pendant treize ans, avait partagé sa vie et son labeur. Philipp Emmanuel, dans le nécrologue, décrit d'une façon saisissante la douleur et l'abattement de son père; il n'avait que six ans lors de la mort de sa mère, mais les scènes poignantes auxquelles il assista lui avaient laissé une impression inoubliable. Un an après, le maître épousait Anna Magdalena Wülken, la fille du trompette (Hof- und Feldtrompeter) de l'orchestre de Weissenfels. Elle avait alors vingt et un ans, Bach en comptait trente six. Cette union fut parfaitement heureuse. Anne-Madeleine était à même de comprendre son mari et de le suivre dans tous ses travaux. Elle était musicienne, elle-même, et possédait une belle voix de soprano. C'est à la cour, où elle était cantatrice, que Bach la connut, sans doute. Ajoutons, qu'elle était douée d'une intelligence musicale remarquable que son mari se chargea de développer. Nous possédons encore deux livres de clavecin „Klavierbüchlein" d'Anne Madeleine; le premier est de 1722, le second de 1725. Ils contiennent, parmi d'autres compositions pour clavecin, les suites françaises, des geistliche Lieder et des airs pour soprano. Le second de ces Klavierbüchlein nous est particulièrement précieux, Bach y ayant écrit les règles fondamentales pour la réalisation de la basse chiffrée. Anne Madeleine n'était pas seulement la ménagère économe — et l'économie, certes, s'imposait dans une famille aussi nombreuse — mais encore, elle rendait de grands services à son mari en copiant de la musique. C'est elle, par exemple, qui copia la plus grande partie de la Passion de Händel. Détail curieux: son écriture va s'identifiant de plus en plus à celle de son mari; c'est à peine s'il est possible de les distinguer l'une de l'autre.

Quelle charmante scène de famille nous évoque, par exemple, la partie du second hautbois dans la cantate: „Ihr, die ihr euch von Christo nennet" No. 164! Les en-têtes et les clefs sont

de la main d'Anne Madeleine, mais les notes, gauches et raides, trahissent une main d'enfant. Au bas, se trouve un petit monogramme très primitif qui s'efforce de combiner les trois lettres W. F. B.: Wilhelm Friedemann, Bach! La cantate est très probablement de 1723; l'enfant avait alors treize ans; c'était sa première belle copie. Voit-on la scène? La mère et le fils sont assis à la même table; on entend un pas dans l'escalier: „Dépêche-toi, dit la mère, c'est le père qui rentre".

Mais, par contre, que de scènes tristes sont évoquées par les registres de Weimar, de Cöthen et de Leipzig! Bach eut, en tout, vingt et un enfants, sept de sa première femme, quatorze de la seconde. Plusieurs moururent jeunes, d'autres, à un âge plus avancé. Huit seulement, quatre filles et quatre fils, étaient encore en vie à la mort du père. Que de fois ne dut-il pas suivre le cercueil d'un être cher; 29 juin 1726, 1 nov. 1727, 21 sept. 1728, 4 janvier 1730, 30 août 1732, 25 avril 1733: autant de jours de deuil pour la maison du Thomascantor. La profonde tristesse de certaines cantates nous surprendra-t-elle maintenant que nous savons dans quelles tristes circonstances elles ont vu le jour? Si les cantates pouvaient nous raconter toutes ces tristesses, nous connaîtrions, dans toute leur étendue, des douleurs que nous laisse à peine deviner l'inventaire dressé après la mort du maître. L'ainé des fils d'Anne Madeleine — il s'appelait Gottfried Heinrich — est représenté par un curateur, car il était idiot. Emmanuel prétend qu'il avait du génie, mais qu'à un certain moment son intelligence s'était arrêtée. Altnikol, le gendre de Bach, le prit chez lui dès avant la mort du père; il ne mourut qu'en 1763. C'est précisément ce Gottfried Heinrich qui donna lieu à la légende du David Bach, le virtuose idiot, dont le jeu étrange touchait, dit-on, les auditeurs jusqu'aux larmes. Or, Bach n'eut jamais de fils de ce nom.

La plus heureuse époque de la vie de famille de Bach, ce furent les années où ses fils aînés n'avaient pas encore

quitté la maison paternelle. Friedemann et Emmanuel avaient reçu, tous deux, une éducation musicale très soignée. C'est que Bach avait un talent qui n'est pas donné à tous les pères: il savait instruire ses propres enfants. En 1720, quand Friedemann eut atteint l'âge de neuf ans, il lui fit commencer la musique et écrivit successivement pour lui les morceaux qui composent le „Klavierbüchlein pour Wilhelm Friedemann Bach". Les „Inventions" (1723) et, de même, les six Sonates pour orgue, qui datent de la même époque, étaient destinées à servir d'études aux deux aînés. Mais, tout en poussant ses fils à la musique, il tint à ce qu'ils fissent des études générales à l'Université de Leipzig; une certaine culture universitaire était alors, disions-nous, estimée indispensable à l'artiste. Du reste, Emmanuel, à qui son père ne croyait pas assez de talent, n'était pas destiné à la carrière artistique, mais à l'étude du droit. Ce n'est qu'en 1738 qu'il choisit definitivement la musique. Une lettre écrite par Bach, en 1730, à Erdmann, son ancien condisciple de Lüneburg, nous renseigne accidentellement sur les concerts de famille. Le motif de cette lettre n'est pas des plus réjouissants: Bach, dégoûté de Leipzig par différentes vexations de la part de ses supérieurs, s'adresse à son ami qui remplissait alors à Dantzig les fonctions importantes d'agent russe, le priant de pourvoir à son sort. Après lui avoir exposé tous les désavantages de sa situation présente, il en vient à parler de sa famille et lui raconte que ses enfants, grands et petits, sont nés musiciens. „Avec ma famille, dit-il, je puis déjà „former un concert", vocaliter et instrumentaliter, surtout que ma femme chante un très beau soprano et que, de son côté, ma fille aînée éxécute sa partie pas mal non plus". Bien des compositions du maître, notamment les concerts pour un ou plusieurs clavecins avec orchestre et certaines cantates de solo, ont été, sans nul doute, écrites en vue de ces concerts de famille.

Bach vécut assez longtemps pour assister aux succès de ses fils: Friedemann devint organiste à Halle; Emmanuel claveciniste de Frédéric le Grand, et, plus tard, en 1767, maître de chapelle à Hambourg, où il succéda à Telemann; Johann Christoph Friederich remplit les fonctions de musicien de chambre du comte de Lippe, à Bückeburg; Johann Christian, qui, par la suite, en 1759, devait succéder à Händel dans les fonctions de maître de chapelle de la reine d'Angleterre, n'avait que quinze ans à la mort de son père. Bach avait une haute opinion de son talent; il lui fit même cadeau, à la fois, de trois clavecins à pédales, ce qui ne manqua pas d'exciter la jalousie des frères aînés. Ce même Johann Christian fut, un certain temps (1754), organiste à la cathédrale de Milan.

Une seule des filles de Bach, Juliane Frederike, se maria: elle épousa Altnikol (1720-1759), organiste à Naumbourg, un des élèves préférés du maître. Dans le post-scriptum d'une lettre datée du 6 oct. 1748, Bach annonce avec une certaine fierté à son cousin Elias Bach qu'Emmanuel est père de deux fils, non sans déplorer, toutefois, que l'aîné soit né à l'époque de l'invasion prussienne en Saxe (1745): „Mein Sohn in Berlin hat nun schon zwei männliche Erben, der erste ist ohngefähr um die Zeit geboren, da wir leider! die Preussische Invasion hatten; der andere ist etwa 14 Tage alt."

Les compositions de ses fils l'intéressaient vivement. Il copia de sa propre main le beau concerto pour orgue en ré mineur de Friedemann, et l'on ne saurait dire à qui cette copie — elle se trouve à la bibliothèque de Berlin — fait le plus grand honneur: au père ou au fils.

Friedemann avait été de tout temps son préféré; sa manière d'écrire pour le clavecin et pour l'orgue n'est pas sans rappeler, en effet, celle de Jean Sebastien. Mais les trente cantates qu'il composa à Halle ne ressemblent en rien à celles de son père; on dirait plutôt des œuvres antérieures à l'époque de J. S. Bach. Emmanuel était moins génial que

son frère, mais assidu au travail et consciencieux. C'est lui qui transmit à sa génération les principes du toucher et du style de Jean Sébastien. Il fait époque dans l'histoire de la musique, car c'est avec lui que commence la technique du piano moderne. Dans ses cantates et dans ses oratorios, il est moderne à la façon de son temps. Il ne lui manque que des idées, pour qu'on puisse le considérer, en quelque sorte, comme le trait d'union entre Bach et Beethoven. Johann Christian, le „Bach de Londres", écrivit une quantité de petits opéras sans valeur. Pour dire vrai, il semble que la vieille souche des Bach se fût épuisée en produisant Jean Sébastien; si les fils ont été des artistes remarquables, c'est moins grâce à leur talent qu'à la solide instruction qu'ils avaient reçue de leur père.

Quant à Wilhelm Friedemann, il eût fait le désespoir de son père, s'il eût vécu assez longtemps pour assister à sa déchéance. D'un caractère étrange et irascible, il avait, de plus, un malheureux penchant à la boisson. En 1764 il donna sa démission à Halle et mena, par la suite, une vie de bohème. En vain, ses amis, qui le ramassaient ivre dans la rue, essayèrent-ils de l'assister en payant ses dettes et en lui cherchant une situation: il ne fit que déchoir de plus en plus. Il délaissa femme et enfants pour aller traîner avec son violon par les cabarets de village. Les précieux manuscrits qui lui étaient échus en partage, furent égarés ou vendus au premier venu pour des sommes dérisoires. Et pourtant, de certaines fois, il se rappelait avec fierté qu'il était le fils du grand Bach. On raconte qu'un jour, dans une auberge, entendant dire à un musicien que les sonates pour violon seul de J. S. Bach n'étaient pas jouables, il prit son violon et les lui joua de mémoire, tout ivre qu'il était. Il ne mourut qu'en 1784; Emmanuel vécut jusqu'en 1786[1].

---

1. Voir C. H. Bitter: Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach 2 Vol.

Anne Madeleine, elle, survécut à son mari de dix ans, et ce, dans un complet dénûment. Les fils du premier lit la délaissèrent totalement. La seule façon dont ils partagèrent les manuscrits du père avant l'inventaire, ne témoigne guère d'un sentiment bien tendre à l'égard de leur seconde mère. En 1752, deux ans après la mort de Bach, pour pouvoir subsister, elle et ses trois filles, la veuve du maître dût demander un secours en argent au Conseil municipal. Et sa misère ne fit qu'augmenter par la suite. Elle vivait d'aumônes et mourut dans une pauvre maison de la Hainstraße. Personne ne sait où elle est enterrée. Régine Susanne, la plus jeune des filles, qui avait huit ans à la mort de Bach, vécut jusqu'en 1809. Rochlitz, le grand admirateur des œuvres de Bach, apprenant sa misère, fit un appel à la générosité de ses contemporains, en faveur du dernier enfant de Bach. Le premier qui lui envoya un don fut — Beethoven.

VIII. La situation et les fonctions de Bach à Leipzig

Bach habitait l'aile gauche de l'école St. Thomas; c'était là le logement de service du Cantor. Après de longues hésitations, il s'était, enfin, décidé à accepter une situation qui n'était point un avancement pour lui. Sans doute, c'était un honneur de succéder au célèbre Kuhnau; sans doute, la perspective de pouvoir se vouer entièrement à la musique sacrée ne pouvait que lui sourire; mais quelles sujétions ne l'attendaient point, par contre! En sa qualité de quatrième professeur, il dépendait du Recteur et du Conseil; en sa qualité de maître des chœurs, du Consistoire de l'église. On prévoit les complications et les désagréments qui surviendront nécessairement le jour où son esprit d'indépendance viendra

---

Berlin 1868. Du même auteur: Die Söhne J. S. Bachs. Sammlung musikalischer Vorträge. Breitkopf und Härtel 5e volume.

se heurter à toutes ces barrières. A lire les délibérations qui précédèrent sa nomination et le contrat qu'il signa, on ne peut se défendre d'une certaine humeur. Un homme de la valeur de Bach se trouve réduit à en passer par des conditions presque humiliantes: il lui est défendu de quitter la ville sans la permission du bourgmestre-régent de Leipzig; il devra assister aux convois funèbres et marcher à côté des choristes de St. Thomas, chargés de chanter le choral ou le motet; en outre, il lui est enjoint „d'arranger la musique pour les offices de l'église de façon qu'elle soit courte et ne ressemble pas à des opéras".

N'oublions point, pour être justes, que le Conseil municipal ne cherchait qu'un maître d'école capable de diriger la musique d'église; or, ce maître d'école, il ne le trouva pas en Bach. Nous lisons, en effet, dans les délibérations qui précédèrent la nomination de son successeur: „L'école a besoin d'un Cantor et non d'un Capellmeister; Monsieur Bach était un grand musicien, mais non un maître d'école". L'expérience avait été malheureuse.

Tout d'abord, il sembla que tout allât pour le mieux. Bach déclara vouloir donner lui-même les cinq leçons de latin par semaine qui lui incombaient en troisième et en quatrième. Dans la suite, cependant, avec l'autorisation de ses supérieurs, il s'en libéra et se fit remplacer par un collègue qui consentit à les donner, moyennant une indemnité de cinquante Thalers par an. Quand ce remplaçant était empêché, c'était Bach lui-même qui faisait la classe, et il se contentait alors de dicter aux élèves un „exercice à élaborer" (ein Exercitium zum elaboriren) et de les surveiller.

Par malheur, l'école St. Thomas était alors dans un état déplorable. Elle datait du XIII[e] siècle et avait été fondée par les Augustins de St. Thomas. Lors de la sécularisation des écoles, pendant la Réforme, elle devint école communale et reçut des agrandissements considérables. On comptait une

cinquantaine d'internes. Ils se recrutaient parmi les jeunes gens et les enfants pauvres de la ville et des environs qui voulaient faire des études; on les élevait gratuitement, mais on exigeait d'eux qu'il chantassent dans les chœurs d'église. Deux fois par semaine, ils s'en allaient, chantant, de maison en maison, répartis en quatre chœurs; les dons qu'ils recevaient, ils se les partageaient, ainsi que l'argent perçu à l'occasion d'enterrements ou de mariages, après — bien entendu — que le Recteur, les professeurs et le Cantor avaient prélevé la part qui leur revenait de droit.

Cette schola cantorum était, on le voit, en même temps, une schola pauperum; et bien arriérée était son organisation. Les „Thomaner“ avaient une mauvaise réputation: la discipline n'était point leur fort. Il y en avait même, parmi eux, qui couraient les rues, pieds nus, en mendiant. Le mauvais entretien des salles de l'internat, la vie déréglée des choristes faisaient de l'école St. Thomas un foyer d'épidémies. Bref, au commencement du XVIIIe siècle, l'établissement, autrefois si célèbre et si prospère, se trouvait en pleine décadence. Les familles honnêtes n'y envoyaient plus leurs enfants. De cent vingt externes que les trois classes inférieures comptaient autrefois, il n'en restait plus que cinquante trois en 1717. En vain, le Conseil fit des enquêtes et publia des ordonnances en vue d'une réorganisation des études: ses efforts ne pouvaient aboutir. Le Recteur Ernesti était un vieillard sans énergie qui opposait une résistance passive à toutes les tentatives de réforme: visant, avant tout, à une abolition des quêtes, ces réformes eussent diminué ses revenus et ceux des professeurs.

C'est à ce moment que débuta Bach; la situation n'était guère brillante, on le voit, et elle ne fit qu'empirer jusqu'à la mort d'Ernesti (1729). En 1730, Bach présenta au conseil municipal un mémoire, où il exposait qu'il lui était impossible,

vu le mauvais état des chœurs, d'exécuter dignement la musique sacrée dans les églises de Leipzig.

Bien minces étaient, en effet, les ressources musicales dont il disposait. Les églises n'entretenaient que huit instrumentistes. Pour avoir un orchestre complet — Bach, dans son mémoire, exige dix-huit musiciens — le Cantor en était réduit à compter sur les étudiants jouant d'un instrument, qui consentaient à prêter régulièrement leur concours, soit par amour de l'art, soit dans l'espoir d'une indemnité. Or, du temps de Kuhnau, St. Thomas avait été délaissé de plus en plus par les étudiants. Kuhnau manquait d'initiative et, de plus, était un adversaire déclaré de la musique „moderne", en style d'opéra. Par contre, Telemann qui, au commencement du XVIII[e] siècle, se trouvait étudier à Leipzig et occupait, en même temps, la place d'organiste au Temple Neuf, était le représentant de la nouvelle musique. Ses auditions avaient un grand succès auprès des étudiants; il finit par les attirer complètement de son côté en fondant le Collegium musicum, au grand détriment de Kuhnau. Les meilleurs des choristes de St. Thomas quittèrent l'école pour venir chez lui, espérant être engagés plus tard, par son entremise, à l'opéra de Leipzig ou à celui de Weissenfels. Son départ ne changea en rien l'état de choses: son Collegium musicum resta le centre de la vie artistique de Leipzig, et c'est en 1729, seulement, que Bach s'assura le concours des étudiants, en prenant lui-même la direction de la société.

Ajoutons, toutefois, que la position de Cantor avait aussi ses avantages. La besogne journalière n'était point trop absorbante. Bach donnait une leçon de chant, tous les jours, de midi à une heure, le jeudi excepté. Le samedi, après-midi, il faisait répéter la cantate du dimanche et le dimanche, il dirigeait les chœurs soit à St. Thomas, soit à St. Nicolas. C'était tout. Il restait donc au professeur d'abondants loisirs, dont le compositeur profitait.

L'internat de St. Thomas fournissait les chœurs à quatre églises de la ville: St. Thomas, St. Nicolas, le Temple Neuf et St. Pierre. Les cinquante-cinq internes formaient donc quatre chœurs. Pour St. Pierre, on choisissait les plus mauvais. „A l'église St. Pierre l'on envoie le rebut, c'est à dire ceux qui n'entendent rien à la musique et savent à peine chanter un choral." Ainsi s'exprime Bach lui-même dans son mémoire de 1730[1].

Le chœur du Temple Neuf était numériquement très faible, car on avait besoin d'au moins trois voix de chaque partie pour les chœurs des églises principales. „Il serait à souhaiter, dit Bach dans le même mémoire, qu'on pût prendre quatre „sujets" pour chaque partie et avoir seize personnes dans chaque chœur"[2]. Le fait est, qu'il donna la Passion selon St. Matthieu avec deux chœurs, dont chacun comptait douze, tout au plus, seize voix, les solistes y compris, puisque c'étaient les premiers choristes qui exécutaient les soli.

Chaque chœur était dirigé par un préfet (Praefectus); c'était le droit du Cantor de choisir les préfets parmi les meilleurs chanteurs. Ces postes étaient très enviés, les préfets ayant une part spéciale aux revenus du chœur. Le Cantor lui-même, ne dirigeait que le chœur qui exécutait la cantate, la „Figuralmusik", comme l'on disait. Pour la cantate, de même que pour les Passions, les deux églises principales alternaient. Un dimanche, le Cantor exécutait la cantate à St. Thomas et le premier préfet dirigeait le motet à St. Nicolas. Le dimanche suivant, la cantate se donnait à St. Nicolas et le premier préfet dirigeait le motet à St. Thomas. Cette alternance était scrupuleusement observée. Une année, Bach voulut exécuter la Passion à St. Thomas alors que c'était le tour de St. Nicolas. Les programmes portant que la Pas-

1. „In die Peterskirche kommt der Ausschuß, nemlich die, so keine Musik verstehen, sondern nur nothdörfftig einen Choral singen können".

2. „N. B. Wie wohl es noch besser, wenn der Cœtus so beschaffen wäre, daß man zu jeder Stimme 4 subjecte nehmen und also jeden Chor mit 16 Personen bestellen könnte"

sion aurait lieu à St. Thomas se trouvaient déjà entre les mains du public: rien n'y fit; force lui fut d'abandonner son projet.

On exécutait une cantate chaque dimanche à l'exception des trois derniers dimanches de l'Avent et des six dimanches du Carême. Ajoutons les cantates des trois fêtes de Marie, celles du Nouvel-An, de l'Epiphanie, de l'Ascension, de la St. Jean, de la St. Michel et de la fête de la Réformation: en tout cinquante neuf cantates par an. A supposer donc que Bach ait composé cinq cycles de cantates (Jahrgänge), comme l'indique le nécrologue et comme nous le raconte Forkel, il en aurait écrit en tout deux cent quatre vingt quinze; une centaine à peu près se trouverait donc perdue, car nous n'en possédons que cent quatre vingt dix.

L'office des deux églises principales de Leipzig était peut-être, de tous les offices protestants, celui qui ressemblait le plus à la messe catholique. C'est qu'en Saxe on était très conservateur sous le rapport de la liturgie. Le détail de cet office nous est connu, en partie, grâce, précisément, aux notes écrites par Bach sur la couverture de la cantate „Nun komm der Heiden Heiland“, qu'il y fit exécuter le premier dimanche de l'Avent de l'an 1714[1]. Le service commençait à sept heures et finissait vers onze heures. Il se composait des parties suivantes: Prélude de l'orgue; Motet; Introït; Kyrie; intonation du Gloria, à laquelle le chœur répondait par „et in terra pax“; souvent aussi, à la place du chœur, c'était l'assemblée qui chantait, en allemand, le choral du Gloria. Venait ensuite: l'Epître, suivie du choral allemand, et l'Evangile, avec l'intonation du Credo; après le Credo,

---

1. Voici ces notes intéressantes: „Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent Sonntag frühe: 1) Præludieret, 2) motetta, 3) Præludieret auf das Kyrie, so ganz musiciret wird. 4) Intoniret vor dem Altar, 5) Epistola verlesen, 6) Wird Litaney gesungen, 7) Præludieret auf den Choral, 8) Evangelium verlesen, 9) Præludieret auf die Hauptmusik, 10) Der Glaube gesungen, 11) Die Predigt, 12) Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen, 13) Verba institutionis. 14) Præludieret auf die Musik und nach selbiger wechselweise præludieret und Choräle gesungen, bis die Communion zu Ende et sic porro“.

l'organiste préludait, pour permettre aux instruments de s'accorder. Sur un signe du Cantor, il s'arrêtait, et alors, commençait l'exécution de la cantate, qui durait, en moyenne, vingt minutes. Les cantates d'hiver étaient, en principe, un peu plus courtes que celles d'été. Après la cantate, l'assemblée chantait le Credo en allemand; puis venait le sermon, qui ne durait pas moins d'une heure.

La deuxième partie de l'office était remplie par la célébration de la sainte-cène. Le sermon terminé, l'on chantait quelques versets d'un choral allemand, puis on récitait les paroles de l'institution. Pendant la communion, on chantait des chorals de la sainte-cène, dont les différents versets étaient entrecoupés de longs interludes d'orgue. Plusieurs des grands chorals de Bach ont été écrits pour être joués pendant la communion, entre autres, l'admirable choral mystique „Schmücke dich, o liebe Seele“ (VII No. 49).

Après le grand office, en venait un plus court. La musique n'y remplissait pas un rôle bien intéressant. Enfin, pendant les Vêpres, qui commençaient à une heure un quart, on exécutait un motet. La part faite à la musique était plus grande encore aux jours de fête. Pendant le service principal, le Kyrie et le Gloria étaient exécutés par le chœur, le Sanctus pendant la célébration de la sainte-cène. Aux Vêpres de Noël, on chantait le Magnificat et, à celles du Vendredi saint, une Passion. Il y avait prêche à tous les offices, non seulement aux deux offices du matin, mais aussi aux Vêpres. Les Passions se donnaient en deux parties, la première, avant, la seconde, après le sermon des Vêpres du Vendredi saint.

L'église St. Thomas s'était montrée longtemps réfractaire aux Passions en style moderne. Nous le disions: Kuhnau était l'adversaire de tout ce qui était musique théâtrale. La Passion que, cédant au goût public, il écrivit finalement dans le style nouveau, et qui fut représentée en 1721, nous prouve combien il se sentait mal à l'aise en un genre qui lui déplaisait;

l'esquisse que nous en possédons est fort médiocre. Notons, en passant, que les Passions en musique disparurent du culte de Leipzig au cours même du XVIII[e] siècle. La dernière fut exécutée en 1766, soit seize ans après la mort de Bach. Il était arrivé juste à temps pour écrire la Passion selon St. Matthieu.

Au total, Bach se trouvait dans les conditions les plus favorables à la création musicale. Les petites difficultés et les désagréments de sa position n'étaient point de nature à entraver son activité artistique. Malheureusement, le maître n'était point de ceux qui surmontent allègrement les menus obstacles. Il s'y butait, se créant ainsi des ennuis qu'un autre, plus calme et plus souple, eût esquivés. Et puis, il lui manquait un talent essentiel pour remplir ses fonctions au contentement de tous et de lui-même: il n'était rien moins qu'organisateur. Quand il entreprenait quelque chose, c'était avec l'impétuosité du génie. Son entourage ne se laissait-il point gagner par son enthousiasme, Bach se sentait impuissant et désarmé. Il ignorait les moyens qui eussent permis à un esprit lent et méthodique d'arriver, malgré tout, à ses fins. Par exemple, et de là sortirent tous les désagréments postérieurs, il était incapable de tenir en respect sa classe et les chœurs. Il n'avait que l'autorité du génie, de l'homme qui poursuit un idéal. Quand elle n'en imposait pas aux élèves il se trouvait pris au dépourvu: l'autorité du simple maître d'école lui manquait. C'était alors le laisser-aller complet et le découragement. A Arnstadt, déjà, on lui avait reproché de négliger le chœur. Il n'en fut pas autrement à Leipzig. Plus souvent que de raison, il abandonnait les leçons de chant au premier préfet. Et plus d'une fois aussi, il dut recourir à l'autorité du Recteur pour maintenir son autorité vis à vis des choristes. Sous les deux premiers Recteurs, Ernesti l'aîné (mort en 1729) et Gesner (1730-34), tout alla relativement bien; ils le soutenaient dans la mesure

de leur pouvoir. Mais le troisième, Ernesti le jeune (1734-59), se brouilla avec Bach à propos de la nomination d'un préfet. Abandonné par son supérieur, le maître se trouvait, dès lors, dans la position la plus difficile.

Ne croyons pas, pour cela, que ses supérieurs fussent mal disposés à son égard. Certes, ils ne savaient pas apprécier à sa valeur la grandeur de leur Cantor, mais, pour être justes, reconnaissons qu'ils ne cessèrent point d'estimer Bach et qu'on ne saurait rien relever qui témoigne, de leur part, d'une intention franchement malveillante. Il ne tenait pas à eux d'éviter les frottements qui ne pouvaient manquer de se produire, étant donné l'esprit d'indépendance et l'humeur agressive du Cantor. Se sentait-il atteint le moins du monde dans ses droits, il prenait feu et d'une bagatelle il faisait une grosse histoire. Sans doute, dans les nombreuses luttes qu'il soutint, il ne défendit jamais que son bon droit, mais encore, on ne saurait approuver l'emportement presque fanatique avec lequel il le défendait.

A peine installé, il commença la lutte[1]. Görner, l'organiste de l'église St-Paul, qui était l'église de l'Université, avait profité de la faiblesse de Kuhnau pour soustraire en quelque sorte cette église à l'autorité du Thomascantor, qui était directeur général de la musique sacrée de toutes les églises de Leipzig. Autrefois, l'on ne donnait, à St-Paul, de cantates qu'aux jours de fête, sous la direction du Thomascantor qui touchait à cette occasion une rémunération spéciale. Plus tard, on introduisit l'exécution régulière de cantates, et c'était un usage établi au moment où Bach arriva à Leipzig, que le Cantor dirigeât les cantates des jours de fêtes, Görner celles des dimanches ordinaires, et que tous deux se partageassent l'indemnité allouée par l'Université. A peine arrivé, le premier soin de Bach fut de tenter l'im-

---

1. Voir Spitta II, p. 36 et suiv.

possible, pour rétablir la pleine autorité du Thomascantor et, surtout, pour s'assurer l'honoraire intégral. En septembre 1725, il adressa même, à ce propos, une pétition directe au roi qui fit étudier le cas et appuya la requête du maître, sans réussir pourtant, semble-t-il, à faire trancher le débat entièrement en sa faveur; la preuve en est que, dans la suite, Bach alterna avec son rival pour la composition des odes exécutées lors des cérémonies solennelles de l'Université. Plus tard, en 1730, Görner fut même nommé organiste à St. Thomas et vexa le maître, plus d'une fois, sans doute, par son ignorance et par son arrogance. Il ne se jugeait, en effet, point son subordonné, mais son égal. Suivant une anecdote, Bach, lors d'une répétition, aurait été tellement impatienté par l'organiste qui accompagnait la cantate, qu'il aurait pris sa perruque et la lui aurait lancée à la tête, en s'écriant: „Vous auriez mieux fait de vous faire cordonnier.“ Si cette anecdote est vraie, il se pourrait bien que ce fût Görner qui reçut la perruque de Bach au visage. A la longue, pourtant, les deux hommes finirent par s'entendre; plus tard, nous verrons Görner figurer comme tuteur des quatre enfants mineurs de Bach, ce qui ne s'expliquerait guère, s'ils eussent continué à vivre en mauvaise intelligence.

En 1727, le magister Gaudliz qui remplissait les fonctions de prédicateur pour les offices de l'après-midi s'attira, à son tour, le courroux du maître[1]. D'après l'usage, c'était l'organiste qui choisissait parmi les chorals de tempore celui qu'on allait chanter. Afin de les approprier à son sermon, le magister Gaudliz préféra les désigner lui-même et demanda le consentement de Bach et du Consistoire. Ni l'un ni l'autre ne firent de difficultés. Mais un an après, Bach retira son consentement et, sans prévenir, fit chanter des cantiques de son choix, en affectant ignorer ceux que le prédica-

1. Voir Spitta II, p. 57 et suiv.

teur avait indiqués. Le procédé n'était évidemment pas correct. Gaudliz se plaignit au Consistoire qui prit son parti. Bach, à son tour, adressa un mémoire au Conseil pour défendre „son droit". Nous ignorons l'issue de cette affaire si typique pour la tactique du maître, qui consistait à exciter le Conseil contre le Consistoire, ou bien, le Consistoire contre le Conseil, et à profiter des discussions qui s'engageaient pour en faire à son idée. Lors même de son installation, la jalousie avait éclaté entre les deux autorités: le Conseil prétendait que le représentant du Consistoire s'était donné une importance qui ne lui revenait pas et l'on échangea force notes à ce sujet, sans pouvoir s'entendre.

En 1729 et en 1730, les rapports entre Bach et le Conseil étaient très tendus. Bach avait à examiner les élèves qui sollicitaient l'admission à l'internat de St.-Thomas, et il était bien entendu que ceux qu'il ne jugeait pas musiciens ne pourraient être admis. Or, en 1729, à la rentrée de Pâques, quelques semaines après la première audition de la Passion selon St. Matthieu, plusieurs sujets que Bach avait déclarés trop peu doués pour la musique, avaient été admis, et d'autres, dont il avait appuyé la demande par un bon certificat, refusés. De plus, le Conseil avait retiré certains fonds qui, jusqu'alors, avaient été à la disposition du Cantor et lui servaient à rémunérer les étudiants amateurs qui voulaient bien lui prêter leur concours. Les conséquences ne se firent pas attendre. L'exécution de la musique dans les églises baissa de plus en plus, et le Conseil se crut en droit d'en faire un reproche à Bach même. C'est pendant la séance du 2 août 1730 que le mécontentement général contre le maître fit explosion. On se plaignit, entre autres, que le collègue qu'il avait chargé de donner les leçons de latin à sa place eût négligé ses fonctions, que Bach eût quitté Leipzig sans en avertir le bourgmestre-régent et qu'il donnât irrégulièrement ses leçons de chant. Aucun des conseillers ne prit son parti. Monsieur le syndic

Job ajouta même: „Le Cantor est incorrigible.“ On lui vota donc un blâme et, comme il était à supposer que ce blâme le laisserait plutôt indifférent, on décida de lui retirer une partie de ses revenus extraordinaires, provenant de certaines fondations que se partageaient les professeurs de St. Thomas. Et, en effet, les archives de l'école de St. Thomas prouvent qu'en 1729 et 1730 Bach ne participa point aux rémunérations extraordinaires dont bénéficiaient ses collègues.

Ces procédés ne pouvaient manquer de le blesser profondément. Apre comme il l'était en matière d'argent — l'affaire Görner nous en a fourni la preuve — il garda, pendant de longues années, rancune à ses supérieurs d'avoir voulu l'atteindre par des mesures de ce genre. Quant au reproche qu'on lui faisait d'avoir laissé péricliter la musique des églises, il le réfuta dans le mémoire net et tranchant du 23 août 1730[1]; la défense suivit donc de près l'accusation. Le maître y démontre, avec raison, que ces mêmes supérieurs qui se posent en accusateurs sont coupables du mauvais état des chœurs. N'est-ce point eux qui admettent les internes, sans se soucier de leurs capacités musicales, et n'est-ce point eux, aussi, qui retirent les fonds destinés à assurer le concours des étudiants? „Non seulement, ajoute-t-il, j'ai un grand nombre de choristes incapables, mais encore, il me faut prendre pour l'orchestre ceux d'entre les capables qui savent jouer d'un instrument. Quoi d'étonnant alors que les chœurs soient si peu nombreux et si mauvais! Si l'on me prive des moyens, comment puis-je remédier au mal?“ Et il prend tellement au sérieux son rôle d'accusateur qu'il néglige même les règles les plus élémentaires de la politesse et du respect requis envers des supérieurs. Son mémoire se termine par une constatation sèche: Dans le chœur actuel se trouvent dix-sept sujets capables, vingt qui ne sont pas encore à la hauteur de leur

1. „Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen-Music: nebst einigen unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben“.

tâche et dix-sept entièrement incapables.“ Signé: Bach, tout court. Certes, le Conseil ne devait pas être accoutumé à lire pareils mémoires. Monsieur le syndic Job avait raison: Le Cantor était incorrigible.

C’est dans cette disposition d’esprit que le maître adressa à son ami Erdmann la lettre pleine d’amertume où il le prie de lui chercher un autre poste. Il se plaint surtout des désavantages matériels de sa situation. On la lui avait présentée comme très avantageuse et, à première vue, elle lui a paru telle, en effet: outre le logement on lui offrait un fixe d’environ sept cents Thalers et chaque grand casuel devait lui rapporter un à deux Thalers. Mais, en arrivant à Leipzig, il s’est aperçu que la vie y était extrêmement chère. „En Thuringe, dit-il, je vais plus loin avec quatre cents Thalers qu’ici avec le double.“ Et puis, le casuel est très inégal. En 1729, par exemple, comme „l’air était sain“ il a perdu à peu près cent Thalers par suite du petit nombre des décès.

A quelles petites causes ne tiennent point les grands effets! Cette année 1729, est pour nous une année bénie: c’est elle qui nous a donné la Passion selon St. Matthieu. A Bach, elle n’apporte que des sujets de mécontentement. L’on sent, à travers toute cette lettre, que les mesures mesquines prises par le Conseil l’ont piqué au vif; de dépit, il veut aller chercher fortune ailleurs.

Toutefois, sa situation financière n’était point si mauvaise. L’inventaire qu’on fit après sa mort et le luxe qu’il pouvait se permettre en instruments de musique prouvent clairement que, malgré ses charges de famille, il jouissait d’une certaine aisance. La vérité, c’est que Bach était regardant en matière d’argent. En est-il meilleure preuve que l’anecdote suivante? En signe de reconnaissance pour l’hospitalité qu’il lui avait donnée à Leipzig, son cousin Elias Bach, de Schweinfourt, lui avait envoyé une petite pièce de cidre. Or, il se trouva, qu’arrivée à Leipzig, elle avait perdu un tiers de son

contenu. Bach, dans une lettre de 1748, le remercie très aimablement de son attention, mais, en post-scriptum, il lui fait le calcul détaillé des frais de port, d'accise et d'octroi, et le prie de ne plus lui faire pareil envoi, à l'avenir, „car, dans ces conditions, ajoute-t-il, le cidre me revient trop cher pour être un cadeau[1]".

Heureusement, le nouveau Recteur, Gesner, était un admirateur de Bach et une amitié sincère ne tarda pas à unir les deux hommes. Usant de son influence sur les membres du Conseil, il fit libérer le maître de ses heures de classe et obtint qu'il participât de nouveau à la répartition des dons. Mais la bienveillance du Recteur n'était point encore une garantie suffisante, au gré de Bach. Déjà dans l'affaire Görner, il s'était adressé directement à la cour de Dresde; cette fois, pour se mettre à tout jamais à l'abri des vexations, il brigua le titre de Hofcompositeur du Roi-Electeur, son souverain. Comme ses compatriotes, en général, il attachait une certaine importance aux titres. Tandis que Kuhnau, par exemple, s'était intitulé „Cantor" tout court, Bach, surtout vis à vis du Conseil, ressentait comme une certaine honte à porter ce titre subalterne. Il s'intitulait de préférence Director Musices, ou encore Director Musices et Cantor, et en tête de ses compositions il ne manquait point de faire figurer les titres de Hofkapellmeister de Cöthen et de Weissenfels. Mais les titres qu'il tenait de ces petits princes n'en imposaient guère à ses supérieurs. L'important pour le maître, c'était donc d'être attaché à la cour du souverain du pays. Le voici, dès lors, accumulant les démarches pour obtenir le titre si convoité de Hofcompositeur. Dans la requête qu'il adresse à Auguste III, Roi de Pologne et Electeur de Saxe,

1. Voici ce post-scriptum: „Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit desgleichen liqueur zu assistiren; so muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren, denn da die Fracht 16 gr., der Überbringer 2 gr., der Visitator 2 gr., die Landaccise 5 gr., 3 Pf. und general accise 3 gr. gekostet hat; als können der Herr Vetter selbsten ermessen, daß mir jedes Maß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschenke alzu kostbar ist".

le 27 juillet 1733, il avoue franchement les raisons pratiques qui lui font briguer le titre en question. Il lui dédie le Kyrie et le Gloria de la Messe en si mineur, les seules portions de la grande œuvre qui fussent alors terminées, le priant de daigner accepter son „pauvre travail“ et de ne pas le juger d'après cette „mauvaise composition“, mais d'après sa „célèbre clémence“ et de prendre le compositeur „sous sa puissante protection“. „Voilà plusieurs années, continue-t-il, que je dirige la musique dans les deux églises principales de Leipzig; plusieurs fois, sans aucune raison, j'ai eu à subir des vexations; on a même diminué les revenus accidentels attachés à mes fonctions; tout cela cesserait, si votre Altesse Royale voulait m'accorder la faveur de me conférer un titre qui m'attache à la chapelle de la cour.“ En 1733, il se souvient donc, encore, avec amertume, des mesures qu'on avait prises contre lui en 1730, encore qu'elles fussent levées depuis deux ans. Peines inutiles! En vain se rappela-t-il au souvenir des souverains par mainte cantate de circonstance, composée en leur honneur: il dut attendre trois ans encore la nomination si désirée. Les désordres de Pologne exigeaient la présence du Roi-Electeur qui resta absent du 3 nov. 1734 au 7 août 1736. Le 19 nov. 1736, enfin, Bach recevait le décret qui le faisait Hofcompositeur de la Chapelle Royale. Cette nomination arrivait juste à temps pour le soutenir dans une nouvelle lutte contre ses supérieurs.

En 1734, Gesner avait été nommé professeur à Göttingue, et un jeune savant de grand mérite — il s'appelait Ernesti, comme le prédécesseur de Gesner — devint Recteur de l'école St. Thomas. Il prit à cœur de mener à bonne fin la réorganisation des études que Gesner avait entreprise. Mais il lui manquait le tact de son prédécesseur. En outre, dépourvu de tout intérêt pour l'art, il ne pouvait, non sans raison d'ailleurs, que considérer comme perdu pour les études le temps que les élèves consacraient à la musique. Au

début cependant, tout alla bien. Le Recteur et le Cantor s'étaient même liés d'amitié, et Bach choisit Ernesti comme parrain de son fils Johann-Christian, né en 1735. Mais en 1736, Ernesti infligea une punition très grave au premier préfet, Gottfried Theodor Krause, parce qu'il avait corrigé, trop sévèrement peut-être, des choristes qui s'étaient montrés indisciplinés pendant une messe de mariage. Bach, qui avait Krause en grande estime, intercéda en sa faveur, mais en vain: Gottfried Theodor Krause dut quitter l'école sans avoir terminé ses études. A sa place, le Recteur promut au grade de premier préfet un autre Krause, Johann Gottlob Krause, dont Bach ne faisait pas grand cas; un an auparavant, quand la place de quatrième préfet était devenue vacante et qu'Ernesti l'avait proposé pour ce poste, le maître avait observé que c'était un mauvais sujet „ein liederlicher Hund“, suivant son énergique expression; mais comme il était de bonne humeur ce soir là, rentrant en voiture, avec Ernesti, d'un repas de noces, il ne s'opposa point à la nomination. Il ne trouva rien à redire non plus le jour où Krause fut promu troisième, puis deuxième préfet. Il ne fit pas davantage d'objection, comme c'eût été son droit, quand Ernesti le donna pour successeur à son homonyme. Or, quelques semaines plus tard, il le destituait brusquement; d'où une affaire qui traîna plus de deux ans. Ernesti avançait, avec raison, que Bach eût dû faire ses objections plus tôt, au moment de la nomination; de plus, il était blessé par les remarques désobligeantes que Bach avait faites sur lui, en présence de ce même Krause. Bach, de son côté, prétendait que c'était à lui, et non au Recteur de nommer les préfets. C'est ainsi qu'il avait agi déjà dans l'affaire de Gaudlitz: il laissait faire et un beau jour il se souvenait de „son droit“.

Le Recteur rendit sa place à Krause; mais le jour où celui-ci s'avisa de diriger le motet, Bach le chassa en plein office. Aux Vêpres, le Recteur monta à la tribune et interdit aux

choristes de chanter sous la direction d'un autre préfet que Krause; Bach le chassa derechef. Et ce ne fut pas tout. La lutte s'engagea. Bach arbora de nouveau son ancienne tactique, excitant le Consistoire contre le Conseil; mais il s'y prit maladroitement, cette fois, et le Consistoire se tint sur ses gardes. Les archives de Leipzig nous ont conservé les nombreuses lettres et mémoires que Bach et Ernesti adressèrent, tour à tour, au Conseil, durant les deux années que traîna cette malheureuse affaire[1]. Bach y apparaît emporté, aveuglé même par ses parti-pris, mais toujours droit. Ernesti est prudent et reste maître de la situation en profitant, trop habilement, peut-être, pour être tout à fait loyal, des maladresses de tactique du Cantor. On se demande, comment un Bach pouvait s'agiter ainsi pour une affaire si peu importante au fond, surtout qu'il fut le premier à en payer les frais. Les choristes exploitant le dissentiment qui régnait entre le Recteur et le Cantor, il lui devint presque impossible de maintenir la discipline. Même, plusieurs de ses supérieurs ecclésiastiques qui, tout en lui voulant du bien, au fond, étaient vexés des ennuis qu'il leur causait, lui retirèrent leur sympathie, entre autres, le Superintendent et président du Consistoire, Deyling, un homme d'une personnalité remarquable, qui, jusque là, avait été plein d'égards pour lui et l'avait toujours soutenu de son mieux.

Malgré son titre de Hofcompositeur, Bach se vit donc infliger un blâme, tout comme Ernesti, d'ailleurs. Comme Krause devait avoir terminé ses classes à Pâques 1737, on lui conserva sa situation jusqu'à cette date. Mais après son départ, Bach, sans se décourager, reprit la lutte. Il voulait obtenir pleine et entière liberté de faire les nominations à son gré. Bien plus: il exigea qu'Ernesti lui fît des excuses officielles afin de relever son autorité auprès des élèves. Le

---

1. Spitta les reproduit in extenso. Voir II, p. 893-912.

18 octobre 1737, il adressa une requête au roi, qui, aussitôt, envoya ordre au Consistoire de faire une enquête. En février 1738, elle n'était pas encore terminée; à Pâques, le roi vint à Leipzig avec la reine, et Bach exécuta une Abendmusik sur la place, en l'honneur des souverains. Nous ne la possédons plus, mais nous savons par un article, publié en 1739, qu'elle fit une excellente impression. Le roi intervint alors, sans doute, en faveur de Bach, car, à partir de ce moment, nous ne trouvons plus aucune pièce relative à cette affaire. Ernesti resta Recteur et suscita au maître des difficultés sans nombre. Les autres professeurs prirent son parti et affectèrent un mépris hautain pour tout ce qui concernait la musique à l'école. Quand Ernesti trouvait un élève en train d'étudier le violon, il ne manquait pas de se moquer de lui; le fait nous est rapporté dans l'histoire des écoles de Leipzig, par le pasteur Friedrich Köhler.

C'en était donc fait de l'autorité morale de Bach, à l'école, auprès des élèves, tout comme auprès des professeurs. On peut dire, sans exagérer, que cette affaire lui gâta les dix dernières années de sa vie. Il se sentait délaissé et isolé à Leipzig; il eût cherché une autre situation, s'il eût été plus jeune. Force lui était de se résigner et de vivre en étranger dans le milieu de St. Thomas. Ce qu'on faisait à Leipzig ne l'intéressait plus. C'est ainsi qu'il resta en dehors du grand mouvement musical qui s'accomplissait dans cette ville, à cette époque précisement. En 1743 — pour ne citer que ce fait — s'était fondé une nouvelle société de concerts qui eut un grand succès et d'où sortit plus tard, en 1781, la société des Gewandhausconcerte. Bach ne témoigna aucun intérêt à cette entreprise qui devait, par la suite, placer Leipzig au premier rang des villes musicales du monde entier.

IX. L'amabilité et la modestie de Bach

N'allons pas croire, toutefois, que Bach eût mauvais caractère. La susceptibilité farouche dont il faisait preuve dès qu'il croyait son indépendance menacée, n'empêchait point qu'il fût d'un commerce fort agréable. Les témoignages sont unanimes sur ce point. C'était, par dessus tout, un homme droit, incapable d'une injustice. Aussi, son impartialité n'était-elle contestée par personne. Dans les expertises d'orgue, il était sévère et minutieux; aucun détail ne lui échappait, et il signalait sans égards ce qui lui paraissait mal fait. Forkel dit à ce sujet très finement: „S'il s'agissait d'une expertise d'orgue ou d'un concours d'organistes, il était tellement consciencieux et impartial que le nombre de ses amis ne s'en trouvait guère augmenté“. Sa stricte justice ne fut, en effet, point sans lui attirer des inimitiés; celle de Scheibe, par exemple. Rien ne lui servit d'être le fils du célèbre facteur d'orgue, le jour où il concourut pour la place d'organiste de St. Thomas, devenue vacante en 1729: le maître, dans son impartialité, dut se prononcer en faveur de ce même Görner avec qui il avait eu maille à partir, à propos de l'église de l'Université. Scheibe se vengea, plus tard, par une critique malveillante, qu'il publia dans le „Kritische musicus“ de Hambourg, en 1737. Tout piqué qu'il fût du procédé, Bach n'en émit pas moins, dans la suite, les appréciations les plus élogieuses sur les orgues du père Scheibe.

Bach était plus qu'impartial: il était bienveillant. Quand il trouvait qu'un orgue était bien fait, nous raconte Forkel, et que le gain du constructeur n'était point en rapport avec le travail, il lui arrivait de demander une plus large rétribution. Les certificats qu'il remettait aux jeunes organistes et aux chanteurs en guise de recommandation, témoignent de la même bienveillance. A cette aménité naturelle, se joignait une modestie qui le rendait sympathique à tous ceux qui

l'approchaient. Autant il était d'une fierté altière, même blessante, vis-à-vis des gens qu'il soupçonnait, à tort ou à raison, de le considérer comme un subordonné quelconque, autant il était simple et modeste, dès que son indépendance ne lui semblait pas en jeu.

Ce n'était point cette modestie hypocrite et vaniteuse, qu'affectent parfois les hommes célèbres, mais une modestie saine et robuste, que soutenait le sentiment de sa valeur. Il se sentait assez grand pour se permettre d'être modeste. Et c'est là ce qui donne à la modestie de Bach sa valeur morale et sa grandeur. Jamais il ne cessa de rester digne, même en écrivant à des rois. Les pétitions qu'il adressait au Roi-Electeur, son souverain, sont rédigées d'une façon très soumise; mais, à travers les formules de déférence outrée, qu'exigeait l'usage du temps, transparaît quelque chose de fier et de décidé. On lit entre les lignes: moi, J. S. Bach, j'ai le droit de vous adresser cette demande. Tout autre est le ton de la lettre qui accompagne l'envoi du „Musikalische Opfer" (Offrande musicale) à Frédéric le Grand. Il lui parle en égal, tout en respectant sa dignité royale. Il lui explique que son improvisation n'ayant pas réussi comme il l'aurait voulu, il a senti le besoin „d'élaborer le thème royal d'une façon plus approfondie et de le faire connaître au monde, dans le but unique, poursuit-il, d'augmenter, ne fût-ce que sur un point, la gloire d'un monarque dont tout le monde admire la grandeur et la force, non seulement dans les sciences de la guerre et de la paix (in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften), mais aussi, et surtout, en musique". Qu'on déshabille cette phrase et qu'on enlève la fine politesse qui l'enveloppe; que reste-t-il? Jean Sébastien Bach est fier d'honorer Sa Majesté Frédéric le Grand en publiant une fugue sur un sujet de son invention.

Ses élèves exceptés, il traitait tous les artistes en égaux. Forkel raconte qu'il ne permettait pas qu'on parlât devant

lui de „l'affaire Marchand". Voici, en deux mots, cet épisode. Jean Louis Marchand (1669-1732), „organiste du Roy", était tombé en disgrâce et avait dû quitter Paris temporairement. En 1717, il se trouva de passage à Dresde, où il eut beaucoup de succès. Quelques personnages de la cour, amateurs de musique, eurent l'idée d'organiser un tournoi musical entre lui et Bach. Mais, au jour fixé, c'est en vain qu'on attendit Marchand. Craignant un échec, il avait quitté la ville sans dire mot, cédant la victoire à son grand adversaire. Bach ne pouvait souffrir qu'on fît allusion à ce triomphe. C'était s'honorer soi-même, en respectant son adversaire.

Quand on lui demandait comment il était arrivé à cette perfection dans l'art, il répondait simplement: J'ai dû m'appliquer; quiconque s'appliquera de la même façon arrivera au même résultat.

Jamais, dans ses jugements sur autrui, il ne se départissait de cette justice bienveillante. On n'a pas d'exemple qu'il ait jamais porté une seule appréciation sévère sur une composition ou sur le jeu d'un confrère, si vaniteux et si prétentieux qu'il fût. C'est ainsi qu'il eut un jour la visite d'un certain Hurlebusch de Braunschweig, virtuose ambulant, qui tenait à se faire entendre devant lui. Il l'écouta patiemment; en partant, Hurlebusch remit un volume de sonates, de sa composition sans doute, aux deux fils de Bach et les invita à bien les étudier pour leur profit, ignorant combien ils étaient déjà avancés dans l'art. Le maître dut sourire en lui-même, mais ne se départit en aucune façon de son amabilité vis-à-vis du visiteur. Forkel insiste sur tous ces traits de modestie. Sans doute les fils de Bach tenaient à ce qu'on mît en lumière ce côté du caractère paternel.

A défaut de ces anecdotes, son attitude vis-à-vis de Händel suffirait, à elle seule, pour prouver combien Bach savait admirer tout ce qui était grand, en laissant de côté toute vanité personnelle. S'il ne connut jamais son grand compatriote et con-

temporain, du moins fit-il tout pour le voir. Händel, d'Angleterre, vint trois fois à Halle, sa ville natale. La première fois, vers 1719. Bach était encore à Cöthen, c'est à dire à quatre lieues de Halle. Il se mit en route aussitôt pour aller lui faire visite; quand il arriva, Händel venait de repartir. La seconde fois, en 1729; Bach se trouvait déjà à Leipzig, mais il était malade. Il dépêcha aussitôt Wilhelm Friedemann, pour inviter Händel à venir le voir. Händel lui fit exprimer ses regrets de ne pouvoir se rendre à son appel. Lors du troisième séjour — c'était en 1752 ou 53 — Bach était déjà mort. C'était un de ses regrets, de n'avoir point fait la connaissance de son grand rival. Non point qu'il eût songé jamais à se mesurer avec lui, encore qu'en Allemagne on eût désiré voir aux prises les deux célébrités musicales et qu'on discutât, à l'avance, les chances de Händel sur l'orgue, dont Bach possédait si supérieurement la technique.

Mais quelle meilleure preuve de cette grande modestie de Bach que les copies qu'il fit de Palestrina, Frescobaldi, Lotti, Caldara, Ludwig et Bernhard Bach, Händel, Telemann, Keiser, Grigny, Dieupart et d'autres, non pas seulement au temps où il se sentait encore l'élève de ces maîtres, mais à l'époque où il était devenu maître lui-même? Il les dédaignait si peu qu'il prenait le temps de copier leurs œuvres; et encore, ce qui nous est parvenu ne représente-t-il, certainement, qu'une faible partie de tout ce qu'il a copié. A le voir copier les cantates de Telemann, on se demande comment il ne fut pas arrêté à maintes reprises par son sens critique. C'est qu'il s'agissait de maîtres reconnus: il les respectait et les copiait. Pareille bonne fortune ne nous fût pas advenue, si la partition originale de la Passion selon St. Matthieu eût été perdue: aucun des maîtres contemporains ne prit la peine de la copier.

X. Tournées artistiques; les critiques et les amis

Tout modeste qu'il était, Bach tenait à se faire connaître; chaque année, vers l'automne, il entreprenait une sorte de petite tournée artistique. Sur ces sorties du maître nous ne possédons que très peu de renseignements. Vers 1714, nous le trouvons à Cassel, où il se fit entendre sur l'orgue. Un solo de pédale qu'il exécuta devant le prince Frédéric, émerveilla tellement le futur roi de Suède, qu'enlevant de son doigt une bague précieuse, il la lui remit en souvenir de cette audition. L'anecdote nous est relatée par un certain Bellermann, Recteur à Minden, dans son traité sur la musique (1743).

Un an auparavant, en 1713, Bach s'était produit à Halle avec un tel succès qu'on voulut, à tout prix, lui faire accepter la place de Zachau (1663-1712), le maître de Händel, à la Liebfrauenkirche. Comme on était en train d'y construire un orgue superbe de 63 jeux, Bach ne fit pas de difficultés pour entrer en pourparlers. Il composa même une cantate d'épreuve; mais le moment venu de prendre une décision ferme, il refusa d'accepter. Le Conseil de Halle lui garda rancune de l'avoir laissé en suspens pendant plus d'une année; on alla jusqu'à lui reprocher d'avoir entamé des négociations dans l'unique but d'obtenir une augmentation à Weimar. Nous possédons encore une lettre de Bach[1] qui proteste très énergiquement contre ces insinuations, tout en laissant voir, qu'en effet, il n'avait refusé que parce que, renseignements pris, l'avancement pécuniaire ne lui parut pas suffisant pour le décider à changer. Nouvelle preuve que Bach ne traitait pas les questions d'argent comme un accessoire de la vie et ne s'en cachait pas, d'ailleurs. Ce trait de caractère devait être assez prononcé, car, plus tard, Ernesti,

1. Voir Spitta I, p. 512.

dans un mémoire écrit à propos de l'affaire Krause, ira jusqu'à prétendre qu'un Thaler ne manquait jamais son effet quand on sollicitait un certificat de Bach. L'accusation, sans nul doute, n'était pas justifiée: elle retombe sur son auteur.

En décembre 1714, Bach vint à Leipzig pour faire entendre sa cantate: „Nun komm, der Heiden Heiland" (No. 61); il tint l'orgue pendant l'office. Nous n'insistons pas sur ce voyage dont il a été suffisamment question plus haut. En 1717, nous le trouvons derechef à Halle. Le Conseil avait oublié sa mauvaise humeur contre lui et, une fois l'orgue terminé, il le pria de venir en faire l'expertise. Bach répondit par une lettre très polie et se fit un honneur d'accepter l'invitation[1]. En 1715 ou 1716, il dut se produire à la cour de Meiningen, mais nous manquons de renseignements précis sur ce voyage. Nous connaissons le voyage de 1717, où il se rencontra avec Marchand à Dresde. Non seulement ce succès le rendit célèbre dans toute l'Allemagne, mais encore il produisit bonne impression à la cour de Dresde, ce qui, dans la suite, lui fut très utile à Leipzig.

Le séjour de Cöthen fut coupé par des voyages nombreux. Ses occupations lui laissaient beaucoup de loisirs et, de plus, son prince l'emmenait avec lui dans ses voyages. En juillet 1720, par exemple, Bach dut l'accompagner à Karlsbad, et c'est au retour de ce voyage qu'il eut la douloureuse surprise d'apprendre la mort de sa femme. Trois ans auparavant, en 1717, il avait été pour la seconde fois à Leipzig, ayant à faire l'expertise du nouvel orgue de l'Eglise St. Paul. Cet orgue avait été construit par Scheibe qui, jusque là, avait passé pour un facteur assez médiocre; le procès-verbal élogieux que Bach rédigea après l'expertise, le classa, du coup, parmi les premiers maîtres-constructeurs de l'instrument sacré. Cet orgue de St.-Paul était le plus parfait et le plus

---

1. Voir cette lettre dans Spitta I, p. 514.

complet de toutes les orgues de Leipzig, et Bach s'en servait de préférence quand des étrangers venaient lui demander de se faire entendre[1].

Une fois installé à Leipzig, Bach ne renonça point à son habitude de faire, au moins chaque année, une tournée artistique. Il alla plusieurs fois jouer devant les cours amies de Cöthen et de Weissenfels. En 1727, nous le retrouvons à Hambourg, et peu après, à Erfurt.

L'Opéra l'attirait souvent à Dresde, où il se faisait d'ordinaire accompagner par Wilhelm Friedemann. Une fois son préféré installé dans les fonctions d'organiste à l'église Ste. Sophie de Dresde, en 1733, il eut une raison de plus pour venir fréquemment au „paradis des musiciens", comme on appelait Dresde, la ville d'Allemagne où les artistes étaient le plus splendidement payés. Bach, sans doute, n'était pas sans envier des fonctions si largement rétribuées. Dans une des lettres adressées au Conseil de Leipzig il se plaint, entre autres, de cette inégalité du traitement des musiciens de Leipzig et de Dresde.

De tous les bons amis qu'il avait parmi les musiciens de la cour, ceux qui l'attiraient le plus, étaient Adolphe Hasse et sa femme Faustina, la célèbre cantatrice. Hasse, en juillet 1731, avait été appelé de Venise à la direction de l'opéra royal. Le lendemain de la première de „Cléophide" (13 septembre), qui fut un événement dont on parla dans toute l'Allemagne, Bach qui était venu à Dresde pour la circonstance, se fit entendre sur l'orgue de l'église Ste. Sophie, en présence de la chapelle toute entière. Son jeu excita une admiration unanime. En 1736, après sa nomination au titre

---

1. Voir les dispositions des orgues de Leipzig dans Spitta II, p. 111-118. Le grand orgue de St. Thomas avait 3 claviers avec 36 jeux, le petit 3 claviers et 21 jeux; l'orgue de St. Nicolas ne comptait également que 36 jeux répartis sur 3 claviers; mais le nouvel orgue de St. Paul comptait 50 jeux sur 3 claviers. Il avait une très bonne mécanique, car Scheibe avait l'esprit inventeur et avait fait plusieurs découvertes très heureuses.

de Hofcompositeur, il revint à Dresde et donna une séance d'orgue à la Liebfrauenkirche. Un public très choisi et très nombreux vint l'écouter. Que de fois ne dut-il point établir une comparaison entre le chant des admirables cantatrices de l'opéra de Dresde et la façon dont les choristes de St. Thomas exécutaient ses airs! Nous ignorons s'il entendit l'une ou l'autre de ses compositions chantée par la Faustina. La chose ne serait pas impossible, étant donné l'amitié qui les unissait. Hasse et Faustina vinrent plusieurs fois chez lui à Leipzig.

Son dernier voyage le conduisit à la cour de Frédéric le Grand. Le roi, nous raconte Forkel, avait, à plusieurs reprises, exprimé à Emmanuel Bach, qui était à son service depuis 1738, le désir de voir son père. Enfin, en 1747, Bach se mit en route avec Wilhelm Friedemann. Frédéric II avait l'habitude de parcourir tous les soirs la liste des étrangers nouvellement arrivés. Un soir qu'il s'apprêtait à exécuter un morceau sur la flûte, il vit sur le rapport le nom de Jean Sébastien Bach. „Messieurs, dit-il aux artistes réunis pour le concert de chambre, le vieux Bach est arrivé." Il déposa sa flûte et fit quérir Bach qui, sans même avoir le temps de changer de costume, dut se présenter avec sa houppelande de voyage et ses souliers poudreux, d'où — nous raconte Forkel — un véritable dialogue entre l'artiste qui voulait s'excuser, tout au long, et son hôte royal qui voulait couper court à ses excuses. La flûte ne fut point reprise ce soir là. Bach dut se produire sur tous les Fortepianos de Silbermann, dont le roi possédait une quinzaine. Après avoir improvisé plusieurs morceaux, Bach lui demanda un sujet de fugue. Une fois le thème royal traité, Frédéric voulut entendre une fugue à six parties. Bach fit observer que tout sujet n'était pas propre à être traité à six parties et le pria de lui laisser libre choix. La fugue qu'il exécuta ensuite stupéfia le roi. Le lendemain il dut faire le tour de toutes les orgues de

Potsdam; on lui fit également visiter Berlin. Rentré à Leipzig, il écrivit le „Musicalische Opfer“ (Offrande musicale) sur le thème du roi et le lui dédia.

Ses supérieurs ne voyaient pas d'un œil très favorable les fréquentes absences du Cantor. „Monsieur Bach, est-il dit dans le compte-rendu de la fameuse séance du 2 août 1730, est parti en voyage sans demander un congé à Monsieur le bourgmestre-régent.“ Ce fut également un voyage, entrepris en juillet 1736, qui contribua à provoquer le conflit avec Ernesti; aussi, dans ses rapports au Conseil, le Recteur ne manque-t-il pas de faire ses remarques sur les absences fréquentes de Bach, et nous apprend, incidemment, que l'organiste du Temple Neuf dirigeait alors la cantate à sa place. Il est à présumer que ces observations ne firent aucune impression sur Bach. Il avait besoin de ces voyages pour reprendre haleine et se dégager de toutes les petites misères et de toutes les étroitesses dont il souffrait à Leipzig.

La modestie et l'amabilité de l'homme, aussi bien que l'art du virtuose, rendirent Bach universellement célèbre. Dès 1717 — c'est à dire à partir de son triomphe sur Marchand — il se trouva classé parmi les gloires de l'Allemagne et bénéficia de la jalousie que les musiciens allemands nourissaient alors contre les musiciens français et italiens qui, partout, occupaient les meilleures places[1]. Ils étaient fiers de pouvoir leur opposer, enfin, un adversaire invincible. Le patriotisme allemand, dont il n'était alors pas encore question sur le terrain politique, s'éveillait sur le terrain de l'art. Jusqu'alors la supériorité de la musique étrangère et, surtout, des virtuoses étrangers n'avait été mise en doute par personne. Frédéric le Grand ne voulait même pas admettre qu'il pût exister de bonnes cantatrices allemandes, pas plus

1. Qu'on lise le „Musikalische Quacksalber“ (Charlatan musical) de Kuhnau (1770), pour se rendre compte de la disposition d'esprit des artistes allemands vis-à-vis de leurs collègues italiens.

qu'au temps même de Lessing, il ne voulait reconnaître qu'il existât une littérature allemande. Bach devint donc une sorte de héros national. On n'en comptait encore que deux au XVIII[e] siècle: Luther et lui. Le troisième, celui qui devait créer la philosophie allemande, Kant, était encore inconnu. Frédéric le Grand mourut sans se douter de la grandeur du simple professeur de Königsberg.

L'orgueil national fit même taire les jalousies personnelles. Mattheson qui, loin de célébrer la grandeur de Bach, s'était toujours plu à critiquer d'une façon peu bienveillante certaines de ses œuvres, ne put s'empêcher après la mort de Bach, de célébrer en lui un représentant du génie national, invitant tous les artistes étrangers à risquer leur Louis d'or pour acheter „l'Art de la fugue“ qui venait alors de paraître.

A l'époque où les grands esprits de l'Allemagne, les Gœthe et les Hegel, fascinés par l'apparition de Napoléon I, étaient encore bien éloignés de concevoir l'idée d'une patrie allemande, telle qu'elle devait se réaliser au cours du XIX[e] siècle, Forkel, le premier biographe de Bach dédie son œuvre aux „admirateurs patriotiques du véritable art de la musique,“ et, dans la préface, il s'étend longuement sur le caractère national de son entreprise. „Les œuvres que Jean Sébastien Bach nous a laissées, dit-il, sont un patrimoine national d'une valeur incommensurable; aucun autre peuple ne saurait lui opposer une œuvre pareille.“ Plus loin encore: „Entretenir vivant le souvenir de ce grand homme — qu'on me permette de le dire encore une fois — ce n'est pas seulement un devoir artistique, mais un devoir national.“ La personnalité de Bach joue donc un rôle important lors du réveil du sentiment national en Allemagne. Le moment, où les restes de l'ancien empire germanique allaient être réduits en miettes comme les débris du glaive de Wotan, est précisément celui, où l'Allemagne artistique inaugure le culte de Bach.

C'est dire que Bach n'eut aucunément à lutter pour con-

quérir dans l'opinion allemande la place à laquelle il avait droit; sa célébrité se fit d'elle même. Notons, toutefois, que le compositeur des cantates et des Passions ne participa presque en rien de la célébrité du virtuose. Personne, pas même ses ennemis, ne contestait qu'il fût le prince des clavecinistes et le roi des organistes; mais personne, non plus, même ses intimes, ne s'avisait de la vraie grandeur du compositeur.

Les critiques qu'il essuya de son vivant partaient de gens malveillants qu'il avait blessés sans le savoir. Il est à supposer que les remarques de Mattheson sur la cantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (J'avais beaucoup d'affliction) No. 21 ne l'atteignirent point profondément, si toutefois il en eut connaissance. Mais la critique de Scheibe qui parut, en 1737, dans le „Kritische Musicus“ de Hambourg et suscita une polémique littéraire de plusieurs années, ne manqua point de le blesser au vif. L'on ne saurait dire que cette critique, si intéressante à tous égards, fût maladroite, car Scheibe ne manquait pas d'esprit. Ce n'est pas à la grandeur du virtuose qu'il s'attaque, mais il reproche au compositeur de manquer d'agrément et de naturel. „Bach obscurcit la beauté de ses œuvres par un trop grand art. Aussi, continue le critique, sont-elles trop difficiles; Bach ne juge que d'après ses doigts, et demande que les chanteurs et les instrumentistes fassent avec leur voix et avec leurs instruments, ce qu'il fait avec ses doigts sur le clavier. De plus, il ne laisse aucune latitude à l'exécutant parce qu'il réalise expressément en notes toutes les „manières“ et tous les petits ornements. Bref, il est ampoulé; c'est ce qui l'a conduit du naturel à l'artificiel, du sublime à l'obscur. On admire le travail laborieux, encore qu'il ne pût pas aboutir, parce qu'il lutte contre la raison.“[1] Cette critique est en musique ce que la fameuse cri-

1. Critique de Scheibe: „Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein

tique formulée par Garve-Feder contre la „Critique de la raison pure“ devait être, plus tard, en philosophie. Toutes deux témoignent d'une sagacité d'esprit peu commune, mais toutes deux, aussi, ne font, finalement, que prouver combien peu les contemporains étaient à même de juger de la grandeur d'un Bach ou d'un Kant.

Scheibe est, peut-être, le premier qui se soit rendu compte de la différence radicale qui sépare Bach des compositeurs contemporains. Il a senti quelque chose d'irrationnel dans cet art, quelque chose qui reste inexplicable, aussi longtemps qu'on juge Bach en fonction des musiciens de son temps. Cette clairvoyance lui fait honneur: la critique d'alors plaçait le maître sur le même rang que Mattheson et Telemann, croyant lui rendre ainsi l'hommage suprême. C'est dans le même sens encore, qu'un an plus tard, Scheibe s'exprime sur les cantates de Bach en particulier. Malheureusement, dans la suite, il se laissa entraîner à des invectives d'ordre purement personnel et le critique finit en pamphlétaire. Mais, en 1739, et plus tard encore, en 1745, comprenant qu'un procédé si peu digne de la grandeur d'un Bach ne lui faisait point honneur, il fit, en quelque sorte, amende honorable dans le „Critische Musikus“ même.

Comme il advient d'ordinaire, ces critiques injustes devaient tourner à l'honneur de Bach et faire éclater l'unanimité d'admiration des musiciens à son endroit; Mattheson lui-même désapprouva ouvertement Scheibe. Un certain ma-

---

schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urteilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Klavier spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Verzierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkle geführt; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe; die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet.“

gister Birnbaum, professeur de Rhétorique à l'Université de Leipzig, publia, à la défense de Bach, deux écrits qui témoignent de plus de bienveillance que de connaissance réelle du sujet. Et c'est à peu près le cas de toutes les appréciations portées à l'époque sur Bach: elles nous apprennent peu de chose; ce sont des éloges uniquement élogieux. L'admiration manque de critique. Gesner, l'ancien Recteur de St. Thomas, par exemple, venant à parler de Bach dans une édition annotée des „Institutiones oratoriae" de Quintilien, qu'il fit paraître en 1738, représente le maître au clavecin, à l'orgue, dirigeant son orchestre et termine ainsi: „Pour le reste, je suis un grand admirateur de l'antiquité; mais je crois toutefois que dans mon ami Bach, et dans ceux qui, peut-être, lui ressemblent, se trouvent contenus plusieurs artistes comme Orphée et vingt chanteurs comme Arion"[1]. Ce témoignage d'amitié et d'admiration sincère que lui rendait son ancien Recteur dut, tout au moins, réconforter Bach; il arrivait au moment où le maître était fort aigri par sa lutte contre Ernesti.

Un nommé Friedrich Hudemann, docteur en droit à Hambourg, et, en même temps, dilettante musical remarquable, célébra Bach dans une poésie qu'il publia en 1732. Elle se joue parmi les allégories antiques tout comme les éloges de Gesner et, comme eux aussi, s'adresse surtout au virtuose d'orgue[2].

---

1. Quintilien: Institutiones oratoriae I, 12, 3. „Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre tibi ab inferis exitato contingeret Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque et digitis omnibus tractantem vel polycordem nostrum multas unum citharas complexum, vel organum illud organorum, cujus infinitae numero tibiae follibus animantur etc. . . . Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos unum Orphees et viginti Ariones complexum Bachium meum et si quis illi similis sit forte arbitror."

2. Ludwig Friedrich Hudemann: „Proben einiger Gedichte", Hamburg 1732.
„An Herrn Capellmeister J. S. Bach":
Wenn vor gar langer Zeit des Orpheus Harfenklang
Wie er die Menschen traf, sich auch in Tiere drang,
So muß es, großer Bach, weit schöner dir gelingen,
Es kann nur deine Kunst vernünftge Seelen zwingen.
Apollo hat dich längst des Lorbeers wert geschätzt,
Und deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt;
Du aber kannst allein, durch die beseelten Saiten,
Dir die Unsterblichkeit, vollkommner Bach, bereiten.

Il connaissait personnellement Bach, qui devait avoir quelque estime pour lui, à en juger par le canon qu'il lui dédia en 1727.

Donc Bach était estimé et fêté. Est-ce â dire qu'il ait eu beaucoup d'amis vraiment intimes?

Nombreux furent ceux avec qui il resta en relations suivies: Hasse et Faustina Hasse, Graun, Gesner, Birnbaum, Telemann et tant d'autres; ses élèves ne cessèrent de lui être attachés et ne manquaient aucune occasion de lui témoigner une chaleureuse affection, à laquelle se mêlait l'orgueil d'avoir été les disciples d'un tel maître; des princes, même, le traitaient en ami: tels le prince Léopold de Cöthen, le duc Ernst August de Weimar, et le duc de Weissenfels. Forkel, sur le témoignage des fils de Bach, rapporte expressément, que ces souverains lui temoignaient une affection cordiale[1]. Fidèle aux traditions de famille, Bach maintenait les relations avec tout son nombreux parentage et recevait chez lui tous les Bachs qui venaient faire leurs études à Leipzig.

Mais ce n'était là point encore l'amitié intime. Bach, en ressentait-il un besoin bien intense? Il ne semble guère. Ses intimes, c'était sa famille; ses confidents, sa femme et ses fils aînés. Sa grandeur, les soucis de sa pensée sans cesse en travail ne lui permettaient guère d'autres amitiés et faisaient de lui, forcément, un être „distant" pour autrui. Un caractère impétueux et irascible, enfin, rendait son intimité quelque peu dangeureuse. La vraie raison du refroidissement qui se produisit entre Walther et lui, aussi bien

1. Forkel 48. „Überdieß gebrach es ihm in seinem Leben weder an Liebe und Freundschaft, noch an großer Ehre. Der Fürst Leopold in Cöthen, Herzog Ernst August in Weimar und Herzog Christian in Weißenfels waren ihm mit herzlicher Liebe zugethan, die dem großen Künstler um so mehr werth sein mußte, da diese Fürsten nicht bloß Freunde sondern auch Kenner der Kunst waren. In Berlin und Dresden wurde er ebenfalls allgemein geachtet und verehrt. Wenn man hierzu noch die Bewunderung der Kenner und Liebhaber der Kunst rechnet, die ihn gehört, oder seine Werke kennen gelernt hatten, so wird man leicht begreifen, daß ein Mann wie Bach, der nur „sich und den Musen sang", auch aus den Händen des Ruhms alles erhalten hatte, was er sich wünschen konnte, und was für ihn mehr Reitz hatte, als die zweydeutigen Geschenke eines Ordensbandes oder einer goldenen Kette."

que de sa rupture avec Ernesti, ne fut-elle point l'irascibilité de Bach et son entêtement à ne jamais avouer ses torts? Ce qu'on ne saurait refuser au Recteur, c'est qu'il agit avec loyauté, avec bienveillance même, jusqu'au moment où Bach, sans raison apparente, s'attaqua personnellement à lui.

XI. L'autodidacte et le professeur

Au cours de sa polémique, Scheibe s'était risqué à dire que la culture générale de Bach n'était pas celle qu'on attendait d'un grand compositeur[1]. Que penser de cette accusation?

Bach, dirons-nous, était un lettré. Le lycée d'Ohrdruff, où il avait commencé ses études, et, de même, celui de Lüneburg, où il les termina, jouissaient d'une grande réputation. Il est à présumer qu'en quittant cette école, il avait fait les deux ans de rhétorique qui lui eussent ouvert l'accès de l'Université, n'eût été la dure nécessité qui le contraignit à gagner sa vie. Bach dut donc s'en tenir à ce qu'il avait rapporté du gymnase. Le latin lui était très familier; ses lettres et ses mémoires en témoignent. Se fût-il, autrement, déclaré prêt à donner des leçons de latin en troisième et en quatrième quand il s'agit de sa nomination à Leipzig? On a même l'impression qu'il mit à cette déclaration un certain orgueil, ses concurrents ayant avoué ne point posséder les connaissances requises. La connaissance du vocabulaire de la rhétorique dont témoignent les explications musicales qu'il donnait à ses élèves, prouve que la rhétorique, telle qu'on l'enseignait alors, ne lui était point étrangère. Du reste magister Birnbaum, qui était lui-même pro-

1. „Wie kann derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten sein, welcher sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht hat, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie will derjenige alle Vorteile erreichen, die zur Erlangung des guten Geschmacks gehören, welcher sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln bekümmert hat, die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Musik doch so notwendig sind, daß man auch ohne dieselben unmöglich rührend und ausdrückend setzen kann."

fesseur de rhétorique, en prenant sa défense contre Scheibe, insiste sur le fait que Bach, dans ses leçons et dans ses causeries, aimait à revenir sur les analogies entre la rhétorique et la théorie musicale. Donc, et au total, Bach possédait une bonne culture classique. Et comme tous les lettrés d'alors, il avait une certaine connaissance du français et de l'italien. Les mots étrangers dont on abusait alors en écrivant l'allemand, sont toujours employés par le maître de la façon la plus correcte; les adresses de ses lettres sont souvent écrites entièrement en français. Par exemple:

A Monsieur A. Becker, Licencié en Droit, Mon très honoré ami à Hallé.

Ou bien encore:

A Monsieur S. E. Bach, Chanteur et Inspecteur du Gymnase à Schweinfourth.

Mais à défaut de ces preuves écrites, le cas que faisaient des savants comme Gesner et Birnbaum, de sa société et de sa conversation, suffirait à établir que Bach n'était point seulement l'homme de son art. Eût-il attaché tant d'importance à ce que ses fils reçussent une bonne éducation, s'il n'eût eu lui-même le goût et l'estime de la culture intellectuelle?

Malheureusement, le meilleur moyen de préciser et de contrôler les lectures de Bach nous échappe. Ses deux fils aînés ayant mis préalablement de côté, pour se les partager, comme ils le firent des partitions, tous les livres qui se rapportaient aux sciences en général et à la théorie de la musique en particulier, l'inventaire ne mentionne que des livres de théologie. Mais, à lui seul, ce petit catalogue témoigne de la tournure scientifique de l'esprit de Bach. On trouve, à côté des livres de piété, toutes les publications théologiques d'actualité; Bach s'intéressait donc aux questions religieuses qui s'agitaient alors autour de lui. En outre, le même petit catalogue mentionne deux grandes éditions des œuvres de Luther.

Nous étonnerons-nous, connaissant le caractère de Bach, que la littérature de polémique soit abondamment représentée? Mais on y trouve même l'histoire des Juifs de Josèphe! Qu'on se figure Bach lisant avec attention l'œuvre classique de l'ami de Vespasien!

La critique de Scheibe tombe donc à faux. Et pourtant, en lui reprochant d'être trop peu versé dans les études générales qui se rattachent à la musique, il ne faisait qu'exprimer maladroitement une idée assez juste, au fond. Bach était un autodidacte, et, comme tel, il avait horreur de toutes les théories superflues. Il n'avait pas eu de professeur de clavecin, ni d'orgue, ni d'harmonie, ni de composition; ce n'est que par un travail incessant et par des expériences toujours répétées, qu'il était arrivé à connaître les règles fondamentales de l'art.

C'est dire que bien des théories et bien des raisonnements sur l'art de la musique, curieux ou même nouveaux pour d'autres, n'avaient aucun intérêt pour Bach, parce qu'il avait vu jusqu'au fond des choses. Par exemple, il ne faisait aucun cas de toutes les spéculations sur la nature mathématique des harmonies et leurs rapports mutuels. Cette indifférence du maître pour les prétendues découvertes en ce sens, devait être assez prononcée, car Mattheson, dans un de ses écrits, dit, que dans les leçons d'harmonie de Bach, il n'était, certes, jamais question de spéculations mathématiques. Et en effet, l'enseignement du maître, sur ce point, était très sommaire: „Deux quintes et deux octaves ne doivent pas se succéder; c'est là non seulement un vitium, mais encore cela sonne mal". Et c'est tout. Cette phrase se trouve dans la copie d'un cours sur la basse chiffrée qu'il fit à ses élèves en 1738; il l'avait sans doute dictée telle quelle. „Mais encore cela sonne mal" — ne croit-on pas le voir se promener dans sa classe, le visage illuminé d'un superbe rire ironique?

Son indifférence pour toutes les entreprises savantes, sur

le terrain musical, ressort clairement de son attitude à l'égard de la „société de Mizler". Lorenz Christoph Mizler, né en 1711, avait fait ses études à l'Université de Leipzig en même temps qu'il étudiait le clavecin et la composition auprès de Bach. Pour obtenir le grade de Magister, il publia — en 1734 — une dissertation: „Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae" qu'il dédia à quatre musiciens, entre autres Mattheson et Bach. En 1736, il inaugura des cours sur les mathématiques, la philosophie et la musique et fonda, en même temps, une Revue historique intitulée: „Neu eröffnete musicalische Bibliothek" (1736-1744). La „Societät der musikalischen Wissenschaften" date de 1738.

Cette société se proposait de réformer l'art en constituant un système de la science musicale. Telemann en fit partie dès 1740; Händel fut nommé membre honoraire en 1745, mais Bach s'y intéressait si peu que, malgré les instances de Mizler, il ne se décida à solliciter son admission qu'en juin 1747. Comme il fallait fournir un travail pour acquérir droit de cité dans la société, il présenta les variations en canon sur le choral de Noël: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" qu'il fit ensuite graver, après les avoir revues soigneusement[1]. La destination de ces variations explique leur caractère abstrait et exclusivement scientifique. C'est à cette circonstance aussi que nous devons le nécrologue détaillé de Bach qui parut dans la „Musikalische Bibliothek" de 1754, et un portrait à l'huile fait par le peintre de la cour, Hausmann. Ce portrait représente Bach tenant dans la main une feuille où se trouve inscrit le canon qu'il présenta à son entrée. Nous sommes donc les obligés de cette société. Ou plutôt, n'est-ce point elle l'obligée de Bach? Sans lui, qui donc connaîtrait aujourd'hui la „Société de Mizler"?

Autodidacte, Bach l'était donc, si jamais artiste le fut. Il

1. Bach V, p. 92-102. Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm ich her".

n'appartenait à aucune école, et aucunes théories préconçues ne le guidaient dans ses études. Il était l'élève de tous les maîtres, les anciens et les modernes. Toutes les fois que la distance et ses moyens le lui permettaient, il allait visiter les artistes contemporains, pour les entendre, et pour se rendre compte de leur manière de procéder. Il copiait les œuvres des autres. Ainsi, sans avoir jamais quitté l'Allemagne, il s'était familiarisé avec l'art français et l'art italien. Parmi les Français, c'est surtout Couperin qui l'occupa. Pendant l'époque Weimarienne il étudia spécialement Frescobaldi (1583-1644), Legrenzi (1625-1690), qui fut le maître de Lotti, Vivaldi (mort en 1743), Albinoni (1674-1745), un contemporain de Vivaldi, et Corelli (1653-1713).

Vivaldi l'intéressait particulièrement. Ses concertos pour violon et orchestre l'émerveillaient et il en transcrivit seize pour clavecin et quatre pour orgue. Mais il ne se contentait pas de les transcrire purement et simplement. Tout en les arrangeant pour un autre instrument, il cherchait à les remettre à neuf, en quelque sorte: il rendait les basses plus intéressantes, inventait de nouvelles parties intermédiaires et introduisait des imitations qui n'étaient pas prévues par l'auteur. Il est regrettable que nous ne possédions plus tous les originaux; la comparaison avec les transcriptions nous eût permis d'étudier les remaniements faits par Bach, étude fort intéressante en tout cas: la façon dont il a transcrit les effets de violon sur le clavecin et sur l'orgue mériterait à elle seule une analyse spéciale. Un fait est certain: il usait de la plus grande liberté vis à vis des modèles et, bien des fois, il ne garde guère de l'original que le thème et la disposition générale. La chose n'a rien qui nous surprenne; nous savons, par d'autres exemples, qu'il avait l'habitude de s'approprier les idées des autres, pour les traiter comme les siennes propres: il écrivit une fugue d'orgue sur un sujet de Legrenzi (IV, No. 6), une autre, sur un thème d'une sonate pour violon de

Corelli (IV No. 8), et deux autres encore (la majeur et la mineur) sur des thèmes d'Albinoni, toutes compositions qui n'ont rien de commun avec les originaux, dont elles empruntent le thème. Elles sont beaucoup plus grandes et plus développées, et l'on sent le plaisir que le maître a dû éprouver à constater que, traités de la bonne façon, ces thèmes pouvaient rendre beaucoup plus que les devanciers n'en avaient tiré. Ce sont là travaux d'un élève qui devient dangereux à ses maîtres.

A Leipzig, Bach s'occupa plus spécialement des maîtres du chant italien: il copia Palestrina (1515-1594), Lotti (1667-1740), Caldara (1670-1736) et d'autres. Son apprentissage ne finit jamais; comme tous les grands autodidactes, il garda, jusqu'à sa mort, un désir ardent de s'instruire et une faculté d'assimilation surprenante./ C'est là une ressemblance de plus avec Kant, qui eut toujours à cœur d'être exactement renseigné sur la littérature européenne.

De l'autodidacte, Bach avait, en outre, l'esprit inventeur. Autant les théories lui répugnaient, autant tout ce qui était expérience pratique, l'attirait. Il connaissait à fond la structure et la nature de tous les instruments et réfléchissait sans cesse à la façon de les perfectionner. De là, sa sympathie pour Scheibe, le facteur d'orgue, qui, lui aussi, avait le goût des essais et des inventions; Bach dût l'encourager plus d'une fois, à pousser ses recherches et à pénétrer plus avant dans les secrets de son art. Pour ce qui était de la mécanique des instruments, le moindre détail avait à ses yeux une énorme importance. Un fait seulement: il ne se lassait de demander qu'on construisît les touches des claviers d'orgue petites et qu'on rapprochât les claviers superposés, autant que possible les uns des autres, car il se rendait compte que le jeu lié et le changement facile des claviers dépendaient en grande partie de ces détails[1]. Ce sont là préceptes dont les

1. Voir Adlung, Musica mech. organ. 1763, où l'on trouve une foule des notes intéressantes sur Bach, le praticien.

facteurs d'orgue allemands n'ont pas tenu compte; ils construisent actuellement encore des claviers très distants et des touches dont les proportions sont copiées sur celles du piano moderne, compliquant ainsi la tâche au musicien qui veut exécuter les œuvres de Bach avec la perfection voulue.

Bach ne se contentait point de formuler des observations pratiques: il inventait. En vue de la rénovation de l'orgue de Mühlhausen, il avait entrepris la construction d'un carillon de vingt-quatre cloches qui devaient être reliées à la pédale; nous ignorons s'il fut achevé, Bach ayant quitté la ville avant que la réparation de l'orgue ne fût terminée.

A Cöthen, il inventa la „Viola pomposa", instrument qui tenait le milieu entre l'alto et le violoncelle; il était à cinq cordes (do, sol, re, la, mi) et devait permettre l'exécution rapide de phrases difficiles à rendre sur le violoncelle. Le fils d'un de ses élèves, Gerber, qui vécut aux côtés du maître, de 1724 à 1727, atteste que l'instrument était en usage à l'époque où il était l'élève de Bach. Un luthier de Leipzig, Hoffmann, l'avait construit d'après les indications du maître. La dernière des six Suites pour violoncelle solo est destinée à la viola pomposa.

La question du perfectionnement du clavecin le préoccupa de tout temps. Il vit bien les commencements du piano moderne, car, dès 1740, Gottfried Silbermann construisait des Hammerclaviere (clavecins à marteaux). Frédéric le Grand, nous nous l'avons dit, avait toute une collection de Fortepianos sortant de sa fabrique. Mais, tout en encourageant Silbermann à poursuivre ses essais, Bach ne se déclarait satisfait ni du mécanisme, ni du son du nouvel instrument. Il rêvait un instrument à sonorité aussi souple, aussi flexible que possible et, se fit, en 1740, construire par le facteur d'orgue, Zacharias Hildebrand, un clavecin-luth, qui devait remplir ces conditions. Pour prolonger le son, il avait imaginé deux rangs de cordes à boyau et, de plus, un rang de cordes métalliques en oc-

tave. De cette façon, il avait deux sonorités à sa disposition. En appuyant la sourdine en feutre contre les cordes métalliques, on obtenait une sorte de luth en plus fort, sans la sourdine, un instrument à son grave. L'essai ne satisfit point Bach; il dut continuer à se servir du clavicord simple. Forkel raconte que, malgré l'exiguïté du son, il le préférait à tous les autres genres de clavecins, parce qu'il lui permettait mieux que tout autre de nuancer à sa guise. C'était lui-même qui accordait ses instruments et avec tant d'habileté, qu'il ne lui fallait jamais plus d'un quart d'heure[1].

Il fut plus heureux dans sa tentative de réforme du toucher. C'est lui l'inventeur du doigté moderne. Jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle, les clavecinistes ne faisaient point usage du pouce; on jouait avec trois, tout au plus, avec quatre doigts, qu'on tenait allongés et qu'on superposait et croisait à volonté. Bach racontait à son fils Philipp Emmanuel, qui nous rapporte le propos dans son „Véritable art de toucher le clavecin", avoir dans sa jeunesse entendu de grands virtuoses, qui ne se servaient du pouce qu'à la dernière extrémité, quand il s'agissait de relier de grands écarts. Or, la complication croissante de la technique appelait, tout naturellement, l'emploi du pouce. En France, François Couperin (1668-1733) en établit théoriquement la nécessité dans son „Art de toucher le clavecin" qui parut en 1717. Mais son doigté se rapproche beaucoup moins du doigté moderne

---

1. Forkel 17. „Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag stattfindet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum studieren, so wie überhaupt zur musicalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tones hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument. — Seinen Flügel konnte ihm niemand zu Dank bekielen; er that es selbst. Auch stimmte er sowohl den Flügel als das Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete."

que celui de Bach. C'est Bach qui, le premier, eut l'idée du doigté normal et constant de la gamme.

Gardons-nous, toutefois, d'identifier trop complètement le doigté inventé par Bach et le doigté moderne; le doigté de Bach était plus riche en ressources: il combinait l'usage du doigté ancien et les procédés nouveaux. Il avait, par exemple, fréquemment recours au croisement du deuxième et du troisième, et du troisième et du quatrième doigt, ainsi que le prouvent deux petits morceaux doigtés du Clavierbüchlein de Friedemann. Notre doigté n'offre point ces possibilités. Emmanuel Bach, l'auteur direct du doigté moderne, simplifia et modernisa le doigté de son père, en renonçant aux procédés antérieurs, c'est-à-dire, précisément, au croisement entre le deuxième, le troisième et le quatrième doigt.

Cette réforme du doigté nous prouve avec quelle clairvoyance et quelle méthode Bach procédait dans toutes ses recherches. Si la vraie logique est celle de l'induction, Bach était logique comme peu d'artistes l'ont été. Ses théories et ses principes découlaient toujours des faits mêmes; elles étaient la quintessence d'essais et d'expériences sans cesse renouvelés. Il avait cette faculté rare qui permet de saisir l'ensemble dans les détails et d'apercevoir tous les détails dans l'ensemble. Spitta fait remarquer, avec justesse, la différence qui sépare la façon dont composent Bach et Beethoven. Beethoven accumulait les esquisses et expérimentait, en quelque sorte, avec son idée principale, avant de trouver la forme véritable pour l'énoncer. Les partitions de Bach, au contraire, jaillissaient d'un trait. Du moment où il commençait à écrire, le plan de l'ensemble était déjà arrêté et les détails venaient alors se grouper, tout naturellement, autour de l'idée centrale. Quand, dans la suite, il lui arrivait de reprendre une de ses œuvres, il ne manquait jamais de la remanier, mais sans que le remaniement s'étendît jusqu'au plan lui-

même, et, pas davantage, il n'allait, comme Beethoven, jusqu'à renverser l'idée première: les retouches ne portent que sur le détail. En somme, il travaillait à la façon du mathématicien qui aperçoit clairement devant lui toutes les phases d'une opération compliquée et n'a plus que le souci de la réaliser en chiffres.

C'est cette sûreté et cette clairvoyance toute mathématique qui donnent à ses exposés officiels leur admirable netteté. Qu'il s'agisse d'une réparation d'orgue, d'un mémoire sur l'état des chœurs de St. Thomas, d'une riposte aux attaques d'Ernesti: toujours les mots et les phrases s'avancent avec une précision et une logique que rien ne saurait arrêter. Rien en trop ou en trop peu; c'est un rapport solide et dense. On ne peut lire du Bach, ne serait-ce qu'une petite lettre de recommandation, sans éprouver une véritable jouissance esthétique.

Au fond, Bach était un architecte. Plus on approfondit l'étude de son développement, plus on se rend compte que tous les progrès que lui doit l'art musical se résument en un mot: perfection sans cesse croissante de l'architecture musicale. Pour ce qui est des fugues en particulier, les fugues de jeunesse sont souvent admirables d'invention et de richesse, mais elles manquent de plan; il y a surabondance de péripéties „subjectives". Avec le temps, cependant, l'objectivité, cette qualité essentielle de l'architecture, apparaît croissante; les fugues deviennent plus grandes et plus simples à la fois. A cet égard, la plus parfaite est la fugue pour orgue en sol mineur; malgré l'abondance et l'intérêt du détail, rien d'imprévu qui vienne briser l'unité de la grande ligne architecturale. Nous sommes en présence d'un édifice idéal où la force et la souplesse s'uniraient pour produire l'impression de grandeur.

Il y a là plus qu'un parallélisme et une rencontre fortuite: Bach possédait en matière d'architecture des connaissances

peu communes. Lors de son séjour à Potsdam, il visita l'Opéra de Berlin qu'on venait de terminer. Arrivé au grand foyer, il monta sur la galerie, qui en faisait le tour et regarda attentivement le plafond. „L'architecte, dit-il, a, probablement à son insu, voulu ménager ici une surprise. Si une personne placée au bout de la salle prononce une parole à voix basse en se tournant du côté du mur, une autre personne, placée du côté opposé et tournée également du côté du mur, comprendra distinctement; à n'importe quelle autre place de la salle, on n'entendra rien du tout.“ La seule conformation de la voûte avait révélé à Bach ce phénomène d'acoustique[1].

Un homme doué d'une pareille netteté de pensée ne pouvait manquer de posséder, à un haut degré, la faculté de transmettre à d'autres ce qu'il avait acquis par son travail. Bach était un professeur remarquable. Les échecs du professeur de St. Thomas doivent être imputés beaucoup moins à un manque d'aptitude professorale, qu'à son incapacité de tenir en respect de tout jeunes gens. Le membre du Conseil de Leipzig qui dit après sa mort: „Monsieur Bach était un bon musicien mais un mauvais professeur“, avait donc raison, s'il entendait par professeur „maître d'école“. Kant, parlant de ses longues années de préceptorat, aimait à se railler lui-même: „Jamais, dit-il, avec de meilleurs intentions il n'y eut pire précepteur“. De même, l'on pourrait dire de Bach:

---

1. Forkel 21. „Als Bach im Jahre 1747 in Berlin war, wurde ihm das neue Opernhaus gezeigt. Alles was in der Anlage desselben in Hinsicht auf die Ausnahme der Musik gut oder fehlerhaft war, und was andere erst durch Erfahrung bemerkt hatten, entdeckte er beim ersten Anblick. Man führte ihn in den darin befindlichen großen Speisesaal: er ging auf die oben herumlaufende Gallerie, besah die Decke, und sagte, ohne fürs erste weiter nachzuforschen, der Baumeister habe hier ein Kunststück angebracht, ohne es vielleicht zu wollen, und ohne daß es jemand wisse. Wenn nehmlich Jemand an der einen Ecke des länglich viereckichten Saals oben ganz leise gegen die Wand einige Worte sprach, so konnte es ein Anderer, welcher übers Kreuz an der andern Ecke mit dem Gesicht gegen die Wand gerichtet stand, ganz deutlich hören, sonst aber Niemand im ganzen Saal, weder in der Mitte, noch an irgend einer andern Stelle. Diese Wirkung kam von der Richtung der an der Decke angebrachten Bogen, deren besondere Beschaffenheit er beim ersten Anblick entdeckte.“

Jamais, avec plus grand talent pédagogique, il n'y eut pire maître d'école. Par contre, ceux qui venaient à lui pour étudier sous sa direction, trouvaient en lui le meilleur des guides. La valeur de ses élèves en fait foi. Citons, parmi les plus remarquables: Johann Tobias Krebs, plus tard Hoforganiste à Altenburg (mort en 1780), Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), plus tard, Hofmusikus de la princesse Amélie de Prusse, et Kittel. C'est ce dernier qui transmit au XIXe siècle les traditions du jeu d'orgue de Bach: il ne mourut qu'en 1809.

Forkel consacre un chapitre très intéressant à Bach le professeur. Sans doute, Emmanuel lui avait fait à ce sujet d'amples récits. Bach commençait ses élèves par des études de toucher. On sait qu'il avait une méthode de toucher à part: pour bien laisser vibrer la corde attaquée, il ne soulevait pas le doigt de la touche directement, mais il le ramenait en arrière et opérait ainsi un glissando rapide. Forkel décrit ce toucher, sans pouvoir en expliquer les détails. Les élèves restaient à ces exercices pendant plusieurs mois. Pour les reposer, Bach leur faisait jouer des petits morceaux que souvent il composait pendant les leçons mêmes. C'est là l'origine des „Préludes pour commençants“ et des „Inventions“. Emmanuel Bach raconte qu'il ne les laissait pas s'éterniser sur les morceaux faciles, mais qu'il aimait à les aguerrir contre les difficultés dès les débuts. Le „Clavierbüchlein“ de Wilhelm Friedemann, dont il a été déjà question plus haut, présente en effet, très vite, à l'élève des petits morceaux d'une certaine difficulté. Par exemple, le maître tenait, à le familiariser dès le début, avec tous les genres d'ornements: sur la première page du Clavierbüchlein de Friedemann, toutes les indications d'ornements se trouvent réalisées en notes. C'est pour nous un indice précieux; elles nous révèlent comment il faut exécuter les „manières“ et les agréments dans les œuvres de Bach.

Pour encourager les élèves, il avait l'habitude de leur

jouer, souvent même à plusieurs reprises, tout ce qu'il leur donnait à étudier. Gerber, qui fut son élève de 1724 à 1727, raconte que Bach ne lui a pas joué moins de trois fois la première partie du Clavecin bien tempéré. „Parmi les heures les plus heureuses de ma vie, dit-il, je compte celles où Bach, prétendant qu'il n'était pas disposé à me faire étudier, s'asseyait devant un de ses admirables instruments et changeait ainsi les heures en minutes“.

Mais, tout en enseignant la technique à ses disciples, il les instruisait sur les règles élémentaires de la composition. Tous les morceaux qu'il leur faisait jouer, il les leur présentait, en même temps, comme modèles de composition et leur en faisait faire une analyse. Cette double intention ressort nettement du titre des Inventions et du titre de l'Orgelbüchlein. Les Inventions sont écrites pour enseigner le jeu correct à deux et à trois parties, pour aider l'élève à s'approprier une belle cantilène („eine cantable Art im Spielen“), ce qui est l'essentiel aux yeux de Bach, et, enfin, pour lui donner un „fort avant-goût“ de la composition[1].

Pour les leçons spéciales de composition, il avait sa méthode à lui, qui différait en tout des méthodes en cours. Au lieu de commencer par des contrepoints simples, il faisait aussitôt harmoniser des chorals à quatre parties et initiait ses élèves à la façon de réaliser la basse chiffrée correctement et d'une façon intéressante. Toute leçon d'harmonie était en même temps déjà une leçon de contrepoint. Ses indications sur

---

1. Collection des Inventions et Sinfonies de 1723. „Aufrichtige Anleitung, wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine mit zwei Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen mit dreyen obligaten Partien richtig nnd wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am meisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.“

Voici le titre de l'Orgelbüchlein: „Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedal studio zu habilitieren, indem in solchen darinne befindlichen Chorälen das Pedal ganz obligat tractiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Naechsten, draus sich zu belehren.“

la basse chiffrée nous sont fort heureusement parvenues sous différentes formes. Le Clavierbüchlein d'Anna Magdalena de 1725 contient quelques explications sommaires[1]. De plus, nous possédons un cours complet sur le même sujet, grâce à la copie qu'en fit prendre, en 1738, un certain Johann Peter Kellner. Le manuscrit original a, sans doute, été écrit sous la dictée de Bach s'adressant à une classe. Forkel ne mentionne point ce cours, si précieux pour les nombreux exemples qu'il fournit[2]. On ne peut se figurer un enseignement plus précis. A elle seule, l'entrée en matière révèle le grand praticien. Après avoir donné quelques renseignements étymologiques et quelques définitions, expliqué de quels intervalles se compose l'accord parfait, il en vient aussitôt à formuler la règle générale: „Il faut toujours faire marcher les mains en mouvements contraires, pour éviter les successions de quintes et d'octaves.“ De la première leçon l'élève rapportait donc déjà des expériences à faire.

Ajoutons un autre document non moins précieux. Bach avait l'habitude de faire réaliser par écrit, aux élèves avancés, des basses chiffrées de sonates étrangères, qu'il corrigeait ensuite. C'est ainsi que Gerber, dont nous avons déjà parlé, eut à élaborer une sonate pour violon d'Albinoni; son manuscrit, avec les corrections de Bach, nous est parvenu, grâce à son fils[3].

Une fois familiarisés avec la basse chiffrée, ses élèves se mettaient à l'étude de la fugue. Bach leur défendait de composer au clavecin et voulait, avant tout, les amener à raisonner clairement.

Il comparait chaque partie à une personne en train de

---

1. Elles se trouvent reproduites dans Spitta II, p. 951-952.

2. „Des Königlichen Hof-Compositeurs und Capellmeisters in gleichen Directoris musices wie auch Cantoris der Thomasschule, Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Baß oder Accompagnement, für seine Scholaren in der Musik 1738.“ Spitta reproduit ce manuscript II, p. 913-952.

3. Le manuscrit se trouve reproduit dans Spitta, tout à la fin du second volume.

parler. Défense de l'interrompre ou de la faire taire avant qu'elle n'ait dit tout ce qu'elle a à dire; défense, également, de la laisser parler pour ne rien dire. En corrigeant leurs essais, il leur recommandait, avant tout, d'éviter tout „désordre“. Mais la personnalité de chaque partie ainsi respectée, il leur permettait toutes les libertés. Pas d'audace qu'il ne tolérât, à condition qu'il y eût du raisonnement et des idées. Les élèves qui n'avaient pas d'invention étaient éliminés dès les débuts. Tout cela, néanmoins, ne constituait à ses yeux que le premier apprentissage; pour vraiment progresser dans l'art de la composition, il ne connaissait qu'un moyen, celui qu'il avait pratiqué lui-même: l'étude des chefs-d'œuvre. Se familiariser avec tout ce qui est beau, c'était là pour lui la meilleure façon de s'instruire, et non seulement, il formulait le principe, il faisait mieux encore: il l'appliquait.

Et cependant, parmi ses nombreux élèves, on ne saurait en citer un seul qui soit devenu un grand compositeur, pas même Friedemann, pas même Emmanuel. Ce n'étaient là que des talents. Même Ludwig Krebs, dont Bach était le plus fier, ne s'élève pas, dans ses compositions, au dessus d'une honnête moyenne. Ils devinrent des Kapellmeister, des Cantors, ou des organistes remarquables, mais, au fond, il devaient surtout leur prestige et leur valeur à leur qualité d'anciens élèves de Bach.

Il n'y en eut que deux qui méritèrent réellement de la postérité: Emmanuel Bach et Kirnberger. Encore, n'est-ce point à leurs compositions qu'ils doivent leur célébrité — quoique les compositions pour clavecin d'Emmanuel soient vraiment remarquables sous certains rapports — mais aux ouvrages théoriques dans lesquels ils fixèrent et popularisèrent les principes de l'enseignement du maître. Emmanuel écrivit ses deux volumes: „Sur la véritable façon de toucher du clavecin[1]“, dont nous connaissons l'importance dans l'histoire

1. Philipp Emmanuel Bach (1714-1788): „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“ 2 Volumes, Leipzig 1753-62.

du piano moderne, Kirnberger, son grand ouvrage en deux volumes sur la théorie de la composition, où il développait les idées de l'enseignement de Bach et demandait, avant tout, qu'on commençât par des harmonisations à quatre voix et non par de petits exercices de contrepoint, ce qui ne manqua pas de soulever de grandes discussions dans le monde des théoriciens[1].

Les élèves de Bach n'ont donc rien ajouté à la gloire de leur maître et n'ont pas davantage contribué à faire connaître ses œuvres. S'ils jouèrent ses compositions pour orgue et pour clavecin, ils laissèrent l'oubli se faire sur les cantates et les Passions. Emmanuel exécuta bien des cantates et des Passions à Hambourg; mais son frère et lui gardèrent pour eux toutes les partitions de leur père, et leurs amis mêmes étaient obligés de payer pour pouvoir les parcourir. A Leipzig, il n'était resté qu'un très petit nombre de cantates de Bach. De plus, Doles, un élève de Bach, qui fut nommé Cantor de St. Thomas en 1755, n'était pas homme à gérer le grand héritage qui lui était échu. Déjà du vivant de Bach, alors qu'il était encore son élève, il avait cherché à jouer un rôle, comme compositeur, à côté du maître. Ses œuvres insignifiantes et sentimentales ne feraient certes pas soupçonner de qui il fut le disciple. Il donna bien quelques œuvres de Bach, mais sans songer à instaurer un culte de Bach à St. Thomas.

Aussi bien, qu'importe aux grands génies la médiocrité de leurs élèves directs? Ils continuent à enseigner par leurs œuvres mêmes. En recommandant à ses élèves, avant tout, l'étude des œuvres classiques, Bach ne se doutait pas que son véritable enseignement ne commencerait qu'au moment où la postérité découvrirait à nouveau ses Passions et ses cantates. On raconte que Brahms attendait avec impatience

---

1. Johann Philipp Kirnberger: „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik"; première partie 1774; seconde partie 1776-1779. L'ouvrage n'est pas entièrement terminé.

l'apparition de chaque nouveau volume de l'édition de la Bach-gesellschaft, et aussitôt qu'il le tenait, abandonnait tous ses travaux pour le parcourir, car, disait-il, avec ce vieux Bach, on a toujours des surprises et on apprend toujours quelque chose de nouveau. Quand arrivait un nouveau volume de la grande édition de Händel, il le mettait sur le rayon en disant: „Il doit être bien intéressant; je le parcourrai sitôt que j'en aurai le temps."

XII. La piété de Bach

Un trait manque à cette esquisse de la physionomie de Bach, le trait essentiel: Bach était un homme pieux. C'est la piété, qui soutint et entretint sereine cette existence laborieuse. Ses partitions, à défaut de tout autre document, suffiraient à nous l'apprendre; presque toutes, elles portent comme en-tête: S. D. G.: Soli Deo Gloria. Sur la couverture de l'Orgelbüchlein on lit le vers suivant:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten draus sich zu belehren.

A Dieu puissant ce livre pour l'honorer,
A autrui pour l'instruire.

Cet esprit foncièrement religieux se trahit même dans le Klavierbüchlein de Friedemann; en haut de la page où se trouvent les premiers petits morceaux à jouer, on lit: „In nomine Jesu". Chez tout autre, ces déclarations de piété, semées à tout propos et dans les circonstances les plus insignifiantes, apparaîtraient exagérées, sinon prétentieuses. Chez Bach, on sent qu'il n'y a là rien que de naturel. Certes, c'était un génie profond, mais profond non point à la façon de ceux qui, par une sorte de crainte jalouse, dérobent anxieusement au public leur vie intérieure. Sa piété à lui avait quelque chose de franc. Il ne s'en cachait pas; elle faisait partie intégrante de sa nature d'artiste.

S'il ornait toutes ses partitions de son S. D. G., c'est qu'il se faisait une idée essentiellement religieuse de la musique. Elle était, avant tout, le plus puissant moyen de glorifier Dieu; la musique, agrément profane, ne venait qu'en second lieu. Cette conception si foncièrement religieuse de l'art s'exprime toute entière dans la définition qu'il donne de l'harmonie. „La basse chiffrée, dit-il, dans son cours, est le fondement le plus parfait de la musique. On l'exécute des deux mains: la main gauche joue les notes prescrites et la main droite y joint des consonnances et des dissonannces, pour que le tout donne une harmonie agréable en l'honneur de Dieu et pour la réjouissance légitime de l'âme. Comme toute musique, la basse chiffrée n'a d'autre fin que la gloire de Dieu et la récréation de l'esprit; autrement, ce n'est plus une véritable musique, mais un bavardage et rabâchage diabolique (ein teuflisches Geplerr und Geleyer)"[1] Il était donc tout naturel qu'il parlât d'une façon quelque peu dédaigneuse de l'art profane. Témoin le propos qu'il tenait à Friedemann quand il l'invitait à l'accompagner à l'opéra de Dresde: „Si nous allions à nouveau écouter les jolies petites chansons de Dresde" (die schönen Dresdener Liederchen), ce qui ne l'empêchait pas d'écrire, lui aussi, de la musique profane et même des cantates burlesques! Au fond c'était là, pour lui, moins œuvre d'art que passe-temps et délassement de l'esprit.

Cet artiste pieux possédait une culture théologique remarquable. Les livres de théologie mentionnés dans le catalogue de l'inventaire, lui permettaient, certes, d'avoir une opi-

---

1. Kap. 2. Von der Definition: „Der General-Baß ist das vollkommenste Fundament der Musik, welcher mit beiden Händen gespielt wird, dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebenen Noten spielet, die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift, damit dies eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Erhöhung des Gemüths und soll, wie alle Musik, also auch des General-Basses Finis- und End-Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Musik, sondern ein teuflisches Geplerr und Geleyer."

nion sur les nombreuses questions dogmatiques qui s'agitaient alors dans le protestantisme. Ne vivait-il point à cette époque si agitée qui suit la Réforme, au temps de cette seconde Réforme qui, on le sait, se produisit, au tournant du XVII[e] et du XVIII[e] siècle et devait, avec le temps, opérer une transformation de l'esprit protestant? Le subjectivisme en matière religieuse, contenu par Luther dans certaines limites, réapparaît alors, dans toute sa force, en Spener, le chef du piétisme.

Spener était Alsacien de naissance; né à Ribeauvillé en 1635, il occupa des postes ecclésiastiques très importants, successivement à Francfort s./M., à Dresde et à Berlin. C'est dans cette dernière ville qu'il mourut en 1705. Sans vouloir porter atteinte au dogme fondamental de son Eglise, le chef des piétistes insistait, cependant, sur l'importance de la piété individuelle et, par cette insistance même, mettait en doute, sans le vouloir, la valeur normative du dogme formulé. En tout cas, l'orthodoxie luthérienne, qui, après la mort de Luther, avait inauguré une sorte de nouvelle scolastique, se sentit attaquée. La lutte ne manqua pas de s'engager sur tous les points. Elle ne devait, à vrai dire, jamais finir. Les mêmes rapports tendus subsistent encore à l'heure actuelle entre le subjectivisme protestant et le dogme adopté par la Réforme, entre le piétisme et l'orthodoxie.

Or, précisément, du temps de Bach, cette lutte entre orthodoxes et piétistes battait son plein. L'on pourrait croire que la piété individualiste du maître le porta vers les nouvelles tendances. Nombreuses sont, en effet, les traces de piétisme dans ses œuvres. Les réflexions théologiques, la tournure des phrases et, surtout, l'usage des diminutifs, bref, la sentimentalité, ce sont là autant de particularités qui attestent l'influence du piétisme. Les Passions ne sauraient désavouer leur date de naissance. On sent qu'elles ont vu le jour à l'époque où le piétisme commence à s'implanter dans la poésie spirituelle du protestantisme. Et, cependant, Bach

faisait partie du clan orthodoxe. Les registres de Weimar sont là pour attester le fait: ils nous apprennent qu'il avait donné comme parrain à son premier enfant, le pasteur Georg Christian Eilmar, de Mühlhausen. Or, ce pasteur Eilmar était le protagoniste du parti orthodoxe de Mühlhausen; il avait attaqué d'une façon grossière le pasteur piétiste Frohne, son collègue et son aîné. Au temps où Bach était à Mühlhausen, le Conseil avait même dû intervenir, pour empêcher une scission complète de la paroisse. Frohne — son attitude pendant la lutte le prouve bien — était un homme profondément pieux, distingué, sympathique à tous égards. Eilmar, lui, était juste le contraire; il était non seulement agressif, mais rancunier, de plus, dénué de toute intelligence et de tout sentiment religieux. Et c'est avec ce représentant de l'orthodoxie que Bach s'était lié d'amitié! Autrement, l'eût-il choisi comme parrain de son enfant, surtout qu'il avait déjà quitté Mühlhausen, à l'époque du baptême?

Comment expliquer cette double attitude religieuse de Bach? Au fond, c'était un esprit conservateur; tout naturellement, il se rangeait donc du côté des orthodoxes et ne voyait dans les piétistes que des novateurs inopportuns. Le piétisme, en outre, était antiartistique en tant qu'il préconisait la plus grande simplicité du culte, tenait l'art en suspicion et ne voyait dans son introduction à l'église qu'une invasion dangereuse des pompes mondaines. La cantate et tout ce qui ressemblait de près ou de loin à de „la musique concertante“ était suspect aux piétistes qui ne faisaient grâce qu'au choral, pour sa simplicité. C'était donc à l'artiste Bach que répugnait le piétisme. De là, à Mühlhausen, ses sympathies pour un homme qui les méritait si peu par ailleurs.

Au fond, Bach n'était ni piétiste ni orthodoxe: c'était un penseur mystique. Le mysticisme, voilà la source vive d'où jaillissait sa piété. Il y a certains chorals et certaines cantates où l'on sent, plus encore qu'ailleurs, que le maître y a mis toute

son âme. Ce sont, précisément, les chorals et les cantates mystiques. Comme tous les mystiques, Bach était, on pourrait dire, obsédé par le pessimisme religieux. Cet homme robuste et sain, qui vivait entouré de l'affection d'une grande famille, cet homme qui était l'énergie et l'activité même, qui, bien plus, avait un goût prononcé pour le franc burlesque, ressentait, au fond de son âme, le désir intense, la „Sehnsucht", du repos éternel. Il connaissait la nostalgie de la mort, si jamais être humain la connut. Jamais aussi, cette nostalgie de la mort n'a été traduite en musique d'une façon plus saisissante. Nombreuses sont les cantates qu'il a écrites sur la lassitude de la vie. Sitôt que l'Evangile effleurait l'idée chérie, Bach s'en emparait et lui consacrait toute une description[1]. Toutes les cantates pour basse seule sont, en ce sens, des cantates mystiques. Elles débutent par l'idée de la lassitude de la vie; puis, de plus en plus, cette attente de la mort se rassérène et s'illumine; en la mort, Bach fête la libératrice suprême et décrit, en d'admirables berceuses spirituelles, la quiétude qui envahit son âme, à cette pensée; ou bien encore, sa félicité se traduit par des thèmes joyeux et exubérants, d'une gaîté surnaturelle. L'on sent que son âme entière chante dans cette musique et que le croyant l'a écrite dans une sorte d'exaltation. Aussi, combien puissante en est l'impression! Quel charme pénétrant dans cette admirable berceuse: „Schlummert ein ihr müden Augen" (Fermez-vous, paupières

---

1. Voici quelques-unes de ces cantates:

Liebster Gott, wann werd ich sterben, No. 8.
Liebster Jesu, mein Verlangen, No. 32.
Schlage doch, gewünschte Stunde, No. 53.
Ich will den Kreuzstab gerne tragen, No. 56.
Selig ist der Mann, No. 57.
Ich habe genug. No. 82.
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit, No. 106.
Ach lieben Christen seid getrost, No. 114.
Ich steh mit einem Fuß im Grabe, No. 156.
Komm du süße Todesstunde, No. 161.
Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe, No. 162.

fatiguées) de la cantate „Ich habe genug“ (C’en est assez) (No. 82), ou bien encore, dans la simple mélodie: „Komm, süßer Tod!“ (Viens, ô douce mort!)

Ainsi désirée, ainsi attendue, la mort ne le surprit point. Au moment suprême, son visage dût s’illuminer de ce sourire surnaturel qu’on croit saisir dans ses cantates et ses chorals mystiques.

XIII. La physionomie de Bach. Summa vitae

Quatre portraits à l’huile nous ont conservé les traits de Bach; l’un d’eux, celui qui fut exécuté par le peintre de la cour Hausmann, pour la „Société Mizler“, se trouve à l’école St. Thomas. En outre, il existe de lui un buste moderne, qui a une valeur toute particulière, ayant été modelé d’après un crâne trouvé au cimetière St. Jean à Leipzig, qui, sans aucun doute, est le crâne même de Bach[1]. En 1894, lors de la reconstruction de l’église St. Jean, l’on fouilla l’ancien cimetière qui l’entourait. Or, nous savons par les registres, que Bach y fut enterré dans une fosse peu profonde et dans un cercueil de chêne, alors que les bières ordinaires se faisaient en sapin. De plus, une tradition locale rapportait qu’il avait été enseveli au sud de l’église à six pas, en droite ligne, de la porte. Et en effet, on trouva, à cette place, un cercueil en chêne avec le squelette d’un homme âgé, dont le crâne présentait les traits caractéristiques de la tête de Bach, telle que nous la montrent ses portraits à l’huile: arcade sourcillière saillante, angle nasal très marqué, mâchoire inférieure quelque peu proéminente, menton fortement accentué. Un sculpteur de renom, Seffner, prenant le moulage de ce crâne pour base, modela un buste de Bach, avec le précieux concours de M. His, professeur d’anatomie à l’Uni-

1. Voir l’étude sur Bach de William Cart, p. 252 et 253.

versité de Leipzig, qui lui fournit des indications très précises sur les proportions que présentent, à un âge donné, les parties molles et les muscles de la tête. Le buste obtenu avec ces données confirme et complète en quelque sorte les portraits contemporains de Bach.

Et cependant, malgré ces portraits et malgré ce buste, la physionomie réelle de Bach reste énigmatique. On lit bien une certaine énergie sur le front, entre les sourcils quelque chose de sévère et de sombre, tandis que la bouche exprime une certaine bonté. Mais ce que ces artistes ne rendent point, c'est l'ensemble de la physionomie. Ils ont voulu saisir le visage à l'état de repos et cet état ne lui est pas naturel; ils combinent et expriment simultanément les aspects divers de la physionomie de Bach, mais sans en accentuer l'expression caractéristique par excellence. Ces portraits „composés", sont donc, en quelque sorte, des portraits impersonnels, qui réunissent sur la même toile les différents traits du maître, sans même chercher à saisir la personnalité de sa physionomie.

Seul, un artiste de premier ordre eût pu faire le véritabe portrait de Bach. Les portraitistes d'alors, tout considérables qu'ils fussent, n'ont donc fait, en réalité, que nous fournir les éléments d'un portrait du maître, et ce n'est que quand notre imagination anime ces traits, en leur prêtant un sourire, ou en les illuminant d'un éclair, que nous pouvons évoquer le véritable Bach.

Au total, dirons-nous, en terminant, Bach fut un homme heureux. Certes, les ennuis ne firent pas défaut à cette longue carrière, pas plus que ne lui furent épargnées les vexations; certes, il vécut dans un milieu trop étroit pour ne pas se sentir souvent blessé, et les dernières années de sa vie s'écoulèrent dans un certain isolement. Mais il ne connut pas la douleur suprême de l'artiste: l'indifférence des contemporains. Justice lui fut rendue de son

vivant même. Ses compatriotes le vénéraient; il put faire exécuter lui-même toutes ses œuvres; il vivait entouré d'une grande famille, à l'abri des soucis matériels, ayant pour confidents et pour compagnons artistiques, sa femme et ses fils aînés. Qu'eussent pu désirer de plus l'homme et l'artiste? Que l'on compare cette existence calme aux tumultes et aux discordes intérieures de celle d'un Beethoven, ou à la vie mouvementée, pleine de lutte, d'assauts et de désespoirs d'un Wagner! . . . . .



IIIe PARTIE

LA GENÈSE DES ŒUVRES DE BACH

XIV. Les différentes phases de l'activité créatrice de Bach

Il semble qu'une providence complaisante ait disposé les évènements de façon que Bach produisît tout naturellement ce qu'il portait en lui. Tout concourt au plein épanouissement de son génie. Ce sont des raisons purement matérielles, bien prosaïques souvent, qui motivent ses déplacements d'Arnstadt à Mühlhausen, de Mühlhausen à Weimar, de Weimar à Cöthen, de Cöthen à Leipzig; et pourtant, chacun de ces changements marque une époque dans son développement artistique. Comme les œuvres de Goethe, toutes les œuvres de Bach sont éminemment, et au sens le plus profond du mot, des œuvres de circonstance; il les a écrites parce que les circonstances les lui commandaient. Et les circonstances l'ont admirablement guidé; pas plus qu'on ne saurait, une fois le sujet donné, concevoir une fugue de Bach autre qu'il ne l'a réalisée lui-même, l'on ne saurait imaginer circonstances plus propres à aider la réalisation de toutes les puissances de son riche talent.

Les années d'Arnstadt (1703-1707) et de Mühlhausen (1707-1708) sont pour le futur maître de l'orgue les années d'apprentissage. Durant ces cinq années, de dix huit à vingt trois ans, Bach s'initie à tous les secrets de la technique de l'instrument sacré, en même temps qu'il s'essaye dans tous les

genres de composition pour orgue. Ses maîtres sont Pachhelbel, Böhm et Buxtehude, dont l'influence se trahit à toutes les pages du cahier de l'apprenti[1]. Les thèmes sont d'une invention très intéressante, la façon dont il les développe, par contre, trés embrouillée. On sent là une main inexpérimentée. L'usage de la pédale, facultatif au début, s'impose de plus en plus, à mesure que Bach progresse dans la technique: l'élève ne piétine pas sur place; il s'achemine à grand pas vers la virtuosité. C'est qu'il n'épargne point l'effort; le nécrologue raconte qu'à cette époque Bach passait souvent des nuits entières à étudier. Ajoutons aussi, qu'il se trouvait, à Arnstadt, dans des conditions de travail extrêmement favorables: ses fonctions ne lui prenaient que quelques heures par semaine; il avait donc d'abondants loisirs à consacrer à son art.

Les années de Weimar sont remplies par un travail moins spécial. Ce sont, en quelque façon, des années d'apprentissage universel. C'est à Weimar qu'il étudie et copie les maîtres français et italiens. C'est là qu'il fait connaissance avec l'art du clavecin français. En même temps, il se familiarise avec la musique d'orchestre de tous les pays et de toutes les époques et entreprend d'écrire des cantates où déjà l'orchestre joue un rôle de première importance, comme le prouvent l'actus tragicus (No. 106) et la cantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (No. 61) qu'il fit exécuter à Leipzig en 1714.

Ses fonctions mêmes lui imposaient à Weimar une activité

---

1. Comme exemples des œuvres de l'époque d'Arnstadt-Mühlhausen citons deux fugues en do mineur (IV, No. 5 et 9), un prélude et fugue en la mineur (III, No. 9) une Fantasia en sol majeur (IV, No. 11), un prélude et une fugue en la majeur (III, No. 7), le cappricio pour clavecin (voir p. 63) et plusieurs chorals (voir p. 65 et 66). En fait de cantates, il y aurait à mentionner une cantate de Pâques écrite à Arnstadt et remaniée plus tard „Denn du wirst meine Seele“ No. 15, la Ratswahlcantate de Mühlhausen „Gott ist mein König“ No. 71, composée et imprimée en 1708, une cantate sur le psaume 130e „Aus der Tiefe rufe ich“ No. 131 et la cantate nüptiale „Der Herr denket an uns“ (T. XIIIe 1e livraison). D'après Spitta (I, p. 369) cette dernière cantate a été écrite pour le pasteur Stauber à Arnstadt, qui se remaria en secondes noces au moment où Bach quitta Mühlhausen.

multiple et diverse. En sa qualité d'organiste de la cour, il se trouvait tout naturellement amené à composer pour orgue, et le nécrologue mentionne expressément que la plupart des œuvres pour orgue ont été écrites à Weimar.

Pour l'orchestre, où il tenait tantôt le violon, tantôt le clavecin, il avait à composer toutes sortes de morceaux, et, lorsqu'en 1714, il fut nommé Concertmeister — nous dirions aujourd'hui, sous-chef d'orchestre — il eut, en plus, l'obligation d'écrire, tous les ans, un certain nombre de cantates pour le service religieux.

Mais ce n'est qu'à Cöthen que ces compositions ont, pour la plupart, reçu leur forme définitive. Le séjour à Cöthen est, en effet, comme un entr' acte qui sépare la première et la seconde partie de la vie du maître. Il n'avait point de fonctions précises et comme il n'était pas organiste en titre, ses occupations se réduisaient, presque exclusivement, à jouer du clavecin au prince Léopold ou à l'accompagner quand il chantait — le prince passait pour bon chanteur et jouait de plusieurs instruments à cordes — ou, encore, à diriger le petit orchestre. Disons le mot: Cöthen fut pour Bach une station de repos. La vie paisible et tranquille qu'il y mena de 1717 à 1723, c'est à dire de trente deux à trente huit ans, lui permit de laisser mûrir en lui les impressions diverses qu'il avait recueillies à Weimar et de mener à bonne fin les travaux entrepris jusque là. En quittant Cöthen, il approchait de la quarantaine; il s'était reposé des fatigues d'autrefois; ce qu'il lui fallait maintenant, c'était une activité qui l'absorbât à nouveau, tout entier, et lui permît de dépenser les forces accumulées. Il la trouva à Leipzig.

XV. Les œuvres pour orgue

Edition de la Bachgesellschaft:

T. IIIe: Le grand recueil des chorals (Clavierübung IIIe partie).
T. XVe: Sonates, Préludes, Fugues et Toccates. Passacaglia.
T. XXVe 2e livraison: Les petits chorals; les six chorals tirés de cantates; les dix-huit chorals.
T. XXXVIIIe: Préludes, Fugues, Fantaisies; Concertos de Vivaldi transcrits pour orgue.
T. XLe: Les chorals qui existent isolément et les variations sur chorals.

Edition Peters:

I. Les Sonates et la Passacaglia.
II, III et IV. Préludes, Fugues et Toccates.
V. Petits chorals.
VI et VII. Grands chorals.
VIII. Concertos de Vivaldi transcrits pour orgue. Les huit petits préludes.
IX. Oeuvres diverses.

Quoiqu'il soit très difficile d'établir une chronologie, ne fût-elle qu'approximative, des œuvres pour orgue, il est à peu près certain que, seuls, les quatre grands préludes et fugues en do majeur (II No. 7), si mineur (II No. 10), mi mineur (II No. 9) et mi bémol majeur (III No. 1) ont été écrits à Leipzig. Par contre, Bach y a repris beaucoup d'esquisses antérieurement ébauchées. C'est là une habitude chère au maître: il remanie sans cesse. Nous avons, par exemple, des preuves certaines qu'il a remis plusieurs fois sur le métier les fugues en sol mineur et en la mineur. De même, bien d'autres morceaux doivent leur dernier poli à un remaniement fait à Leipzig, alors que l'invention même en remonte aux années de Weimar-Cöthen.

C'est dans les compositions pour orgue que Bach atteint, pour la première fois, la pleine maîtrise. A Weimar, les sonates et les concertos des Italiens lui révèlent ce que les Buxtehude et les Böhm n'avaient pu lui enseigner, parce qu'ils l'ignoraient eux-mêmes: l'architecture musicale. Cette

découverte l'enthousiasme et il se met, incontinent, à étudier Vivaldi, Albinoni, Legrenzi et Corelli. Dans la Canzona (IV No. 10) et dans l'Allabreve en ré majeur (VIII p. 72) il s'abandonne entièrement au charme des créations italiennes. Il se trouve ainsi avoir fait, d'un seul coup, un pas énorme en avant. Laissant bien loin derrière lui, les maîtres allemands, d'un bond il atteint la perfection. Il reste allemand, car dans ses préludes et fugues on trouve encore l'art surchargé et abondant en surprises de Buxtehude, mais au lieu du laisser-aller d'autrefois, on sent l'effort vers la netteté et la simplicité du plan. Or, ce qui donne à ses compositions pour orgue leur grandeur et leur valeur d'œuvres classiques, c'est précisément la fusion intime de l'esprit allemand et de la forme pure italienne. On pourrait même aller jusqu'à dire que c'est le rapport de proportion entre l'esprit italien et l'esprit allemand qui détermine la personnalité d'un prélude ou d'une fugue. Les fugues en la mineur et en sol mineur sont essentiellement classiques, parce que le souci de la forme pure y prédomine. Il en est de même, pour citer quelques autres exemples, de la Toccate en fa majeur (III No. 2) et de celle en ré mineur (III No. 3). Par contre, là où il y a de l'imprévu, des surprises, des retours subits, là où la structure procède, non du raisonnement, mais du sentiment, c'est l'esprit allemand qui l'a emporté. Dans cette catégorie, nous classons la fugue lyrique en la majeur (II No. 3), celle en do majeur (II No. 7), la Fantasia en do mineur (III No. 6), celle en sol mineur (III No. 4) et les quatre grands préludes et fugues de l'époque de Leipzig. Ces dernières compositions, précisément, marquent un retour puissant vers l'art allemand. Qu'on examine de près le prélude en do (II No 7) avec sa basse obstinée et son admirable fugue lyrique; celui en si mineur (II No. 10), tissu fantastique de superbes guirlandes, avec une fugue qui rappelle Schubert; le prélude dramatique en mi mineur (II No. 9) et la fugue qui est un

drame musical passionné, une vraie lutte de Titans; le prélude en mi bémol (III No. 1), qui, en réalité, est une symphonie, avec sa triple fugue dont les trois parties semblent représenter trois états d'âme différents: ces œuvres, que sont-elles, sinon la reprise en grand de ce que les Buxtehude et les Böhm avaient rêvé de réaliser dans leurs compositions agitées et entrecoupées?

Une question accessoire: Quel rapport y a-t-il, au juste, entre les préludes et les fugues? La liaison est-elle purement donnée par la tonalité, ou bien, doit-elle être cherchée plus avant, dans le caractère des deux morceaux? Il serait difficile de fournir une réponse qui expliquât d'une façon générale les rapports entre les préludes et les fugues. D'une part, il est certain que bien des préludes et des fugues forment un tout organique. C'est là, sans aucun doute, le cas pour les grandes œuvres de l'époque de Leipzig, ou bien encore, pour le prélude et la fugue en la majeur (II No. 3). D'autres, par contre, n'ont été réunies qu'après coup. La fugue en fa majeur (III No. 2) et celle en do mineur (III No. 6) ont certainement été écrites bien avant les préludes auxquels elles se trouvent reliées actuellement; l'on pourrait même se demander si la fugue qui figure à la suite de la Passacaglia a été composée en même temps que celle-ci: elle lui est singulièrement inférieure.

Les œuvres destinées à l'enseignement tiennent une grande place dans les compositions pour orgue. Bach, par une coïncidence rare chez les grands génies, se sentait la vocation d'enseigner, et ce, à un tel point, que toute une série de ses plus belles œuvres ont été écrites dans cette intention. Parmi la musique d'orgue, citons les huit petits préludes et fugues (VIII), les six sonates (I) et le petit recueil de chorals (Orgelbüchlein V). Avant Spitta, on considérait les huit petits préludes et fugues comme des essais de jeunesse; tout concourt à prouver, au contraire, qu'ils ont été composés

après une étude attentive des œuvres de Vivaldi, non pour l'usage personnel du maître, mais dans le but d'initier ses élèves à la technique de l'orgue. Ils datent donc de Weimar.

Les six sonates pour orgue sont postérieures aux petits préludes. Bach, d'après Forkel, les composa successivement pour Wilhelm Friedemann qu'il voulait rompre à la technique du virtuose. Elles datent donc de la fin de l'époque de Cöthen; même, il est probable, d'après la chronologie établie par Spitta, qu'elles n'ont été terminées et réunies que vers 1727. Forkel a trouvé le mot qui résume tout ce qu'on pourrait en dire: „Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen" (L'on ne saurait assez dire de leur beauté).

Toutefois, en les jouant, on s'aperçoit qu'elles sont plutôt composées pour être exécutées sur un clavecin à deux claviers avec pédale que sur l'orgue. Elles forment une catégorie à part, et l'on ne saurait guère citer d'autres morceaux pour orgue de ce genre „musique de chambre", si ce n'est la Passacaglia; or, Forkel fait remarquer, précisément, à son propos, qu'elle aussi appelle plutôt le clavecin à pédale que l'orgue. Quiconque a déjà fait des essais de registration pour cette suite de variations, sans jamais arriver à un résultat satisfaisant, lui donnera raison, ce qui n'implique point, assurément, que Bach ne l'ait pas jouée aussi sur l'orgue. Quant aux sonates, le titre du manuscrit original les désigne expressément comme sonates pour le clavecin à deux claviers avec pédale. C'est donc à tort que l'on parle des „sonates pour orgue" de Bach.

Mais la plus importante de ces œuvres écrites pour l'enseignement de l'orgue, c'est l'Orgelbüchlein, le recueil des petits chorals. L'idée de composer un annuaire de chorals pour orgue s'était tout naturellement présentée à l'esprit du maître, étant donné l'importance des chorals de tempore[1]. Walther, son collègue de Weimar, au dire de Mattheson, avait

1. Voir p. 72.

composé un recueil analogue. Or, c'est précisément à Weimar que Bach se mit à réunir les petits chorals. Le premier autographe de cette collection se trouva appartenir plus tard à Félix Mendelssohn; les chorals de Noël et de l'Avent étant perdus, il ne contient, en tout, que vingt-six chorals. Encore manque-t-il trois feuillets que Mendelssohn avait coupés; sa fiancée en reçut deux; le troisième, il le donna à Madame Clara Schumann. A Cöthen, le maître recopia tous ces chorals sur un beau cahier de quatre vingt douze feuilles, relié en cuir. Il inscrivit, d'avance, en haut de la page, en suivant l'ordre de l'année ecclésiastique, le choral qu'elle devait contenir. Sont prévus, en tout, cent soixante neuf chorals; quarante cinq seulement ont été achevés; les autres — cent vingt quatre — sont restés à l'état de pages blanches.

Quelles raisons l'empêchèrent d'achever l'œuvre projetée? Serait-ce que la nomination de Leipzig, survenant entre temps, fit dériver ses préoccupations vers d'autres objets? Mais alors, pourquoi ne compléta-t-il point la collection plus tard? Pourquoi cet abandon définitif? Ce furent tout simplement les difficultés de composition qui lui firent délaisser la tâche commencée: les chorals non achevés étaient de ceux qui ne se prêtent pas à la description musicale. Or, dans l'intention primitive, les chorals du petit recueil devaient être tous descriptifs.

Au point de vue de la forme, disions-nous, les chorals du petit recueil présentent un type à part. La nouveauté du procédé consiste à faire entendre la mélodie du choral accompagnée et expliquée, pour ainsi dire, par un motif caractéristique qui dépeint le côté saillant du texte. D'où une série de descriptions, une luxuriante abondance de poésie musicale qui fait de ce petit livre du maître l'un des chefs-d'œuvre de son art, un chef-d'œuvre d'un charme tout à fait moderne. Mais telle était la modestie de Bach, qu'il écrivit cette œuvre dans l'intention bien humble d'exercer des élèves aux diffi-

cultés de la technique musicale! Il n'osa point la publier parce qu'elle était incomplète!

Pour ce qui est de leur valeur pédagogique, ajoutons que ces trois œuvres n'ont été ni remplacées ni surpassées jusqu'à l'heure actuelle et qu'elles ne le seront, vraisemblablement, jamais. Elles sont l'école d'orgue par excellence. Bach supposait avec raison que celui qui abordait l'étude de l'orgue, possédait la technique du clavecin suffisamment pour être capable de jouer correctement à plusieurs parties. Les huit petits préludes n'offraient donc de difficulté que celle de la pédale et il est certain que Bach les faisait étudier à ses élèves sans autres exercices préparatoires, car il aimait à les lancer en pleine difficulté; les petits chorals devaient, ensuite, les familiariser avec la musique du culte; quant aux sonates, elles sont vraiment hérissées de difficultés et exigent une telle assurance, une telle indépendance des pieds et des mains, que quiconque s'en est rendu maître n'a plus rien à désirer au point de vue de la virtuosité. C'est à elles, en effet, que Friedemann devait sa technique éblouissante. Et aujourd'hui encore, quiconque aura fait cet apprentissage, ne rencontrera point dans les œuvres modernes pour orgue, pas plus que dans les classiques, de difficultés qu'il n'ait déjà trouvées et vaincues à l'école de Bach, et, ce qui vaut mieux encore, il n'aura point perdu une seconde; car si l'on peut adresser un reproche aux auteurs de méthodes modernes, c'est de tenir trop longtemps la porte entr'ouverte, avant de faire entrer le disciple.

La question de la chronologie des chorals est difficile à résoudre. Spitta admet que la plupart des grands chorals, y compris les dix-huit chorals, dont Bach était en train de préparer la publication quand la mort le surprit, ont été composés avant Leipzig. Rust, par contre, dans la préface du Tome XXVe des œuvres du maître, prétend qu'ils datent de Leipzig. Examinons la question de plus près.

Bach a réuni lui-même, en cinq recueils, tous les chorals

pour orgue auxquels il attachait de l'importance; ces cinq recueils, contiennent environ quatre-vingt-dix chorals. Ce sont: le petit recueil de Weimar-Cöthen, dont nous venons de parler; le grand recueil qui parut en 1739, dans la IIIe partie de la Clavierübung; une collection de six chorals qu'il fit paraître chez Schübler, à Zeila, vers 1747; les variations en canon sur un choral de Noël (V, p. 92-101), qu'il avait composées en 1746-47 pour les présenter à la société de Mizler, et les dix-huit chorals.

Eliminons, dès l'abord, le six chorals parus chez Schübler[1]; ils n'offrent aucun intérêt. Ce ne sont que des transcriptions d'airs de cantates qui diffèrent, en tout, des autres chorals. Nous avouons ne pas comprendre l'intérêt qui a pu pousser Bach à faire cette publication; c'était, en quelque sorte, renier ses véritables chorals pour orgue.

Outre ces recueils, la sollicitude de ses amis et élèves — parmi lesquels Walther, Krebs, Kirnberger et Kittel — nous a conservé encore une cinquantaine de chorals. Bach ne les jugeait pas dignes de paraître; aussi ne les admit-il point dans ces recueils, encore qu'il s'en trouve, dans le nombre, de fort intéressants. En tout, donc, cent quarante à cent cinquante chorals; Forkel en connaissait soixante dix et estimait le total à environ cent chorals.

Pour ce qui est des chorals qui n'ont point figuré dans les recueils de Bach, il est clair, que nous avons à faire à des œuvres de jeunesse, c'est à dire à des œuvres de l'époque d'Arnstadt, de Mühlhausen et de Weimar. Quelques uns, les deux chorals sur le „Super flumina“ (Peters VI No. 12 a et b), par exemple, semblent avoir été écrits à Cöthen. Quant aux dix-huit chorals, il est presque certain que Spitta a raison contre Rust: à en juger d'après les indices que nous fournit la facture, ils appartiennent, sinon tous, du moins la plupart, à l'époque de Weimar-Cöthen. Il n'y a donc que

1. Ce sont les chorals VI, No. 2; VII, 38, 42, 57, 59 et 63.

les variations sur le choral de Noël et les chorals du grand recueil de 1739 qui aient été composés à Leipzig; et encore, parmi les chorals du grand recueil, s'en trouve-t-il plusieurs qui certainement ont été écrits bien avant que Bach n'eût pensé à publier cette œuvre.

Le grand recueil contient vingt et un chorals, douze grands et neuf petits. Dans la pensée de son auteur, c'était une sorte de représentation du dogme par la musique. Qu'on se souvienne, en effet, que les recueils de cantiques comprenaient une catégorie spéciale, les Katechismuslieder, c'est à dire, les chants du catéchisme, parmi lesquels figuraient: Le choral sur les dix commandements „Dies sind die heilgen zehn Gebot“, celui sur le Credo „Wir glauben all einen Gott“, celui sur le Pater „Vater unser im Himmelreich“, celui sur le baptême „Christ unser Herr zum Jordan kam“, le choral sur la pénitence „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, la traduction du De profundis, et l'hymne de Jean Huss sur la sainte cène „Jesus Christus unser Heiland“. Nous les citons dans l'ordre des chapitres correspondants du catéchisme de Luther, ordre que Bach a naturellement adopté dans son recueil. Ces chorals forment la seconde partie du grand recueil; la première est consacrée à la représentation de la Trinité. Bach choisit, à cet effet, le Kyrie de la liturgie de Leipzig, c'est à dire, les hymnes: Kyrie fons bonitatis (Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit), Christe, unice Dei Patris (Christe, aller Welt Trost), Kyrie ignis divine (Kyrie, Gott heiliger Geist), et le Gloria adressé à la Trinité, c'est-à-dire, le choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, qu'il traite, par conséquent, en trois versions.

Nous avons donc à faire à une œuvre d'un symbolisme musical très prononcé. Notons, en effet, que Bach ne se contente pas d'indiquer les idées d'une façon tout à fait générale: il veut qu'on cherche et qu'on découvre des intentions cachées dans le détail. Un exemple seulement: chaque choral, le gloria excepté, qui en compte trois, est traité en deux

versions, une grande et une petite. La grande est d'un abstrait qui, souvent, tourne à l'énigme; la petite est naturelle et simple. Et la raison de cette duplicité étrange? C'est que Luther a écrit deux catéchismes, un grand, en latin, pour les penseurs et pour les pasteurs, et un petit, en allemand, pour les enfants. Représentant le dogme sous forme musicale, Bach a donc traité chaque choral de deux façons différentes, parce que Luther en usait ainsi à l'égard des dogmes auxquels ces chorals se rapportent. Il va même plus loin encore: c'est le dogme luthérien, non pas un dogme général, qu'il veut représenter en musique. La forme surprenante du grand Credo (VII No. 60), par exemple, et le choral énigmatique de la sainte cène (VI No. 30) ne s'expliquent point, si l'on n'a présentes à l'esprit les particularités du dogme luthérien[1].

Le grand recueil est encadré du prélude et de la triple fugue en mi bémol (III No. 1). Le prélude en mi bémol lui sert d'introduction et doit dépeindre, avec ses rythmes solennels et ses harmonies ensoleillées, la majesté et la sérénité du Dieu éternel; la triple fugue clôt l'œuvre et rappelle encore une fois, par ses trois parties, que le dogme fondamental est celui de la Trinité.

Il est regrettable qu'en éditant les chorals de Bach, on n'ait pas tenu compte des recueils par lesquels il en avait préparé la publication. Déjà Forkel, parlant des chorals pour orgue, ne mentionne pas qu'ils se trouvent dans différents recueils, dont chacun a son caractère particulier. Quand, vers le milieu du XIX[e] siècle, Griepenkerl et Roitsch publièrent les chorals de Bach pour la maison Peters, rendant ainsi un immense service à la cause du maître, ils n'en commirent pas moins une faute en méconnaissant l'intention qui lui avait dicté ces chorals. A l'ordre de l'année ecclésiastique du petit recueil et à l'ordre dogmatique du grand recueil ils substituèrent l'ordre alphabétique, ce qui était

1. Voir l'analyse des chorals dans la quatrième partie de cet ouvrage.

porter atteinte à l'œuvre même. De plus, non seulement ils mélangèrent les chorals des différents recueils, mais encore ils intercalèrent dans l'ordre alphabétique ceux que Bach n'avait pas admis dans ses recueils et que nous ne possédons que par des copies, mettant ainsi des œuvres insignifiantes sur le même plan que les plus beaux chorals.

Il va sans dire que ce mélange complique l'intelligence des œuvres. Le résultat en fut que, pendant plus de cinquante ans, les organistes, quelques initiés exceptés, jouèrent ces chorals avec une parfaite ignorance des intentions du maître. L'édition de la Bachgesellschaft remit les choses au point, en respectant les différents recueils. Mais les auteurs de l'édition populaire publiée actuellement, avec la grande édition pour base, sont retombés, en partie, dans la faute commise par les auteurs de l'édition Peters: ils donnent les chorals de l'Orgelbüchlein, non dans l'ordre original, mais dans l'ordre alphabétique. Nous ne contestons point les avantages pratiques qu'offre cette disposition, mais les égards qu'on doit au maître et aux intentions qui lui ont dicté son classement devraient primer toute autre considération[1].

---

1. A titre d'orientation, nous donnons, ci-dessous, le classement des chorals d'après l'ordre original; ces indications permettront aux organistes qui ne possèdent pas la grande édition de la Bachgesellschaft de démêler l'ordre alphabétique des trois volumes de Peters et de reconstituer l'ordre naturel.

A) *Orgelbüchlein de Weimar-Cöthen (en manuscrit).* (Ordre de l'année ecclésiastique commençant à l'avent).

Peters V, No. 42, 19, 22, 38, 46, 17, 11, 49, 50, 35, 40, 31, 6, 55, 21, 10, 34, 41, 24, 44, 3, 8, 9, 45, 56, 29, 5, 32, 4, 14, 15, 28; VII, No. 35 (première partie; la seconde a été ajoutée plus tard); V, No. 25, 37, 12, 48, 16, 30, 33, 51, 54, 2, 1.

B) *Grand recueil. Les chorals dogmatiques.* Publié dans la troisième partie de la Clavierübung 1739; époque de Leipzig; classement d'après l'ordre du catéchisme.

Introduction: Prélude en mi bémol III, No. 1.

	Grandes versions.	*Petites versions.*
Kyrie	VII No. 39 a b c	VII No. 40 a b c
Gloria	VI No. 56 et 10	—
Les 10 commandements	VI No. 19	VI No. 20
Le Credo	VII No. 60	VII No. 61
Le Pater	VII No. 52	V No. 47
Le baptême	VI No. 17	VI No. 18
La pénitence	VI No. 13	VI No. 14
La s. cène	VI No. 30	VI No. 33

Conclusion. Triple fugue en mi bémol III No. 1.

XVI. Les œuvres pour clavecin

Edition de la Bachgesellschaft:

T. III[e]: Inventions et Sinfonies; Clavierübung (4 parties); Toccates (fa dièze mineur et do mineur) et Fugues (la mineur).

T. XIII[e] 2[e] partie: Suites françaises et Suites anglaises. Cette publication — elle date de l'année 1863 — renfermant des erreurs et des inexactitudes considérables, fut remplacée par le T. LX[e].

T. XIV[e]: Le Clavecin bien tempéré.

T. XXXVI[e]: Suites, Toccates, Préludes, Fugues.

T. XLIII[e]: Oeuvres diverses pour clavecins; seize Concertos de Vivaldi, transcrits pour clavecin.

T. XLIII[e] 2[e] partie: Clavierbüchlein d'Anna Magdalena Bach. (1722-1725.)

T. XLV[e]: Clavierbüchlein de Wilhelm Friedemann Bach.

Les œuvres pour clavecin ont paru au complet dans les éditions Breitkopf, Peters (Czerny, Griepenkerl et Roitzsch) et Steingräber (H. Bischoff).

Pour les concertos, voir le chapitre sur la musique de chambre.

Les œuvres pour clavecin, comme les œuvres pour orgue datent, en grande partie, de Weimar et de Cöthen. Mais Bach ne publia que les grandes compositions de l'époque de Leipzig: sept grandes Partitas, le concerto italien, quatre duos et les variations dites de Goldberg.

La première Partita parut en 1726; c'était la première œuvre qu'il publiait[1]. Il avait alors quarante et un ans! Dans la suite, il fit paraître une Partita par an, pour la grande foire des éditeurs qui avait lieu à Leipzig.

C) Les 6 chorals-transcriptions édités chez Schübler à Zeila 1746.
VI, No. 2; VII, No. 38, 42, 57, 59, 63.

D) Les Variations en canon sur le choral de Noël „Vom Himmel hoch da komm ich her", composées pour la société de Mizler, éditées en 1747. V, p. 92-101.

E) Le recueil des dix-huit chorals, dont Bach prépara l'édition en 1749.
VII, No. 36, 37; VI, No. 12b; VII, No. 49; VI, No. 27; VII, No. 48; VII, No. 43, 56, 45, 46, 47; VI, No. 9, 8, 7, 31, 32; VII, Nos. 35, 58.

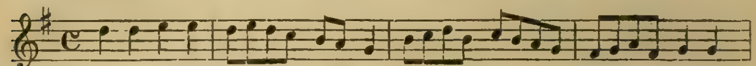
F) Chorals qui ne figurent pas dans les recueils de Bach, mais qui nous ont été conservés isolément pour la plupart par des copies de Walther, Krebs, Kirnberger et Kittel.
Peters V, No. 7, 18, 20, 23, 26, 27, 36, 39, 43, 47, 52, 53 et tous les chorals de l'appendix.
Peters VI, No. 1, 3, 4, 11, 12a, 12b, 15, 16, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 34.
Peters VII, No. 41, 44, 50, 51, 53, 54, 55, 62.

1. Nous ne parlons pas ici de la Ratswahlcantate de Mühlhausen (1708) „Gott ist mein König" (No. 71): elle ne fut pas imprimée pour être publiée, mais seulement pour rappeler la solennité à laquelle elle avait servi.

En 1731, il réunit les six Partitas qui avaient paru jusqu'alors et les publia sous le titre: „Clavierübung“, première partie. Ce titre, comme celui de sonate, remonte à Kuhnau qui avait ainsi désigné deux recueils de Suites qu'il avait publiés en 1689 et en 1695. Notons que „Übung“ ici ne signifie pas exercice, au sens „d'étude“, mais que le mot est pris dans le sens général et pourrait plutôt se traduire par „divertissement“.

Cette publication révolutionna le monde artistique, car, jamais encore, on n'avait vu compositions aussi grandioses et surtout, aussi difficiles. L'enthousiasme ne fit qu'augmenter quand, en 1735, parut chez Christoph Weigel, à Nuremberg, la seconde partie de la Clavierübung, contenant le concerto italien et une nouvelle Partita. Il n'est pas jusqu'à Scheibe, le critique acerbe du maître, qui ne fit l'éloge de ce concerto. En 1739, parut une troisième partie; elle ne devait contenir que les grands chorals pour orgue, le dogme en musique, dont nous avons parlé plus haut; toutefois, par une erreur du graveur, s'y trouvaient en même temps quatre duos pour clavecin. La quatrième partie de la Clavierübung, contenant les grandes variations, parut chez Balthasar Schmidt à Nuremberg. Forkel nous raconte qu'elles furent écrites pour le claveciniste Goldberg, un élève de Bach, au service du comte de Kayserling qui fut quelque temps ambassadeur de Russie à la cour de Dresde. Le comte avait fait la connaissance de Bach et le protégeait beaucoup; nous savons que c'est lui qui remit au maître sa nomination de „Hofcompositeur“. Comme il souffrait d'insomnies, Goldberg était obligé de lui faire de la musique, durant des nuits entières, dans la chambre avoisinante; ainsi, jadis, l'empereur Auguste cherchait le sommeil en écoutant un orchestre lointain. Un jour, le comte demanda à Bach de lui composer quelques morceaux d'un caractère doux et gai en même temps, propres à le divertir pendant les longues nuits d'insomnies. Bach résolut

d'écrire une série de variations, malgré son antipathie pour les variations en général. Dans sa jeunesse, au commencement de l'époque de Weimar, il avait bien composé une suite de variations „alla maniera italiana", mais il avait ensuite abandonné ce genre, tout comme il abandonna aussi les variations sur des mélodies de choral, n'y trouvant aucune satisfaction. Cette fois, il pensait que des morceaux rappelant toujours le même thème, conviendraient à l'usage que Kaiserling voulait en faire. Il choisit comme thème une sarabande qui se trouve déjà dans le second „Klavierbüchlein" d'Anne Madeleine (1725); le thème existait donc, pour le moins, dix ou quinze ans avant les variations. Les variations elles-même sont douces et gaies, comme l'avait demandé Kayserling. De la dernière, Bach fit même un „Quodlibet" en y introduisant les mélodies des deux chants populaires que voici:



Kraut und Rüben, haben mich vertrieben. Hätt mein Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben.
Ce sont les choux et les navets qui m'ont chassé. Si ma mère avait fait cuire de la viande, je serais resté plus longtemps.



Ich bin so lang nicht bei dir gewest; Ruck her, Ruck her, Ruck her.
Voilà bien longtemps que je n'ai été chez toi; approche-toi plus près de moi.

Le comte fut ravi de l'œuvre de Bach; il ne pouvait se lasser d'entendre „ses variations" et, chaque nuit d'insomnie, il disait à son claveciniste: „Mon cher Goldberg, jouez-moi donc une de mes variations". Comme récompense, il donna à Bach un gobelet en or qui contenait cent Louis d'or; aucune autre de ses compositions ne devait rapporter autant au maître. Notons, en passant, que les variations de Goldberg et le concerto italien sont, suivant l'indication expresse de l'auteur, écrits pour le clavecin à deux claviers.

Les quatre parties de la „Clavierübung", les variations

en canon sur le choral de Noël, pour la société de Mizler, le „Musicalische Opfer“ (Offrande musicale), dédié au roi de Prusse, et les six chorals-transcriptions publiés chez Schübler; sont les seules de ses œuvres que Bach ait vues imprimées. „L'art de la fugue“ ne parut que deux ans après sa mort, en 1752.

Il y a là de quoi nous étonner. Pourquoi ne fit-il paraître aucune des belles compositions pour clavecin de l'époque de Weimar et de Cöthen? Il eût pu, sans peine, les publier du jour au lendemain, car elles se trouvaient réunies en différents recueils dont il avait pris non pas seulement une, mais deux, souvent même, trois copies.

La raison en est toute simple et bien prosaïque: s'il ne livra point à la grande publicité les Inventions, les Suites françaises, les Suites anglaises, et les deux parties du Clavecin bien tempéré, c'est qu'il n'osait point courir les risques financiers d'une publication. Les frais de gravure étaient trop considérables. Il préférait donc faire connaître ses œuvres à un public plus restreint, par des copies d'élèves. Le Clavecin bien tempéré, par exemple, a dû exister, pour le moins, dans une trentaine de copies, dont nous connaissons encore une quinzaine; de la Fantaisie chromatique nous possédons vingt copies. On aurait donc tort de se figurer que ces œuvres, pour n'avoir point été imprimées, ne furent pas répandues: dès 1720, et auparavant même, on connaissait des œuvres de Bach dans l'Allemagne entière.

Pour commencer par les compositions alors à la mode, disons qu'il a écrit, en tout, vingt trois Suites: six Suites françaises; six Suites anglaises; les six Partitas de la première partie de la „Clavierübung“, qui ne sont que des Suites agrandies; la Partita qui parut avec le concerto italien; trois petites Suites, qui donnent l'impression d'être les ébauches des Suites françaises, et, enfin, une petite suite en fa. Celle-ci, la première qu'il ait écrite, ne se compose que de

trois parties: un menuet, une bourrée et une gigue. Quelle distance entre cette petite suite miniature et les grandes Partitas de l'époque de Leipzig!

Les Suites anglaises sont ainsi nommées, au dire de Forkel, parce qu'elles furent composées sur la commande d'un riche Anglais; quant à la dénomination de Suites françaises, elle est postérieure à Bach. Ce sont ses élèves qui les désignèrent ainsi pour leurs grandes qualités d'élégance et de grâce. On essaya même de surnommer „Suites allemandes“ les grandes Partitas de l'époque de Leipzig, sans, toutefois, y réussir.

Les Suites anglaises ont dû être écrites à Cöthen, car Gerber, l'élève de Bach, auquel nous devons les renseignements sur la viola pomposa, en a copié quatre entre 1724 et 1727. Or, absorbé qu'il était par la composition des cantates, Bach, dans les premières années de Leipzig, ne prit sans doute pas le temps d'écrire des Suites: il est donc vraisemblable qu'il les avait composées dès Cöthen.

Les Suites françaises sont sensiblement plus anciennes: elles datent, très probablement, de l'époque de Weimar, et le charme tout à fait français qui s'en dégage, s'explique, en partie, par le commerce suivi qu'avait alors Bach avec les maîtres français tels que Grigny et Dieupart qu'il faisait, à ce moment, copier à ses élèves.

La Suite était alors universellement cultivée: les maîtres allemands, ceux du Nord et ceux du Sud, en écrivaient, aussi bien que les français et les italiens. Originairement, elle ne se composait que de quatre parties: l'Allemande, la Courante, la Sarabande et la Gigue. Ces quatre morceaux devaient découler du même motif. Au temps de Bach, il était encore d'usage de faire sortir la Courante du thème de l'Allemande et, dans les Suites de Händel, parfois, on remarque la tendance à bâtir la Suite entière sur un seul motif. Il se conformait donc à une tradition qu'à part un ou deux cas, Bach n'avait jamais respectée.

La suite simple fut enrichie par les maîtres français, qui y introduisirent la Gavotte, le Menuet, le Passepied, le Rigaudon, le Rondeau, même des morceaux tout à fait étrangers à la musique de danse.

Les Italiens, de leur côté, se montraient très négligents à l'égard des rythmes. Spitta fait remarquer que les Sarabandes de Corelli ne sont souvent que des Sicilianos ralentis et que, dans bien des cas, les morceaux en question ne rappellent en rien les danses dont ils portent le titre.

Bach emprunte aux Français leur habitude d'enrichir la Suite simple de certains accessoires, sans tomber pour cela dans l'excès de Marchand et de Couperin. Aussi, observe-t-il rigoureusement et jusque dans le détail, le rythme caractéristique de chaque danse, en quoi il se distingue des maîtres italiens. Il élève donc la Suite à la dignité de grande musique, tout en lui conservant son caractère primitif de musique de danse.

Dans la musique de clavecin aussi, les œuvres à intention pédagogique occupent une large place. Nous possédons une école progressive de clavecin qui se compose des petits préludes pour commençants, des Inventions et des Sinfonies, et du Clavecin bien tempéré.

Les petits préludes pour commençants sont au nombre d'une vingtaine. Dans le Clavierbüchlein de Wilhelm Friedemann, commencé le 22 janvier 1720, il s'en trouve sept, écrits de la main du père. Trois sont intitulés Préambules. Bach — nous le verrons dans la suite — avait, en effet, le souci de varier ses titres. Les autres préludes faciles nous sont parvenus par différentes copies. Il existait notamment un petit recueil qui portait le titre suivant en français: Six Préludes à l'usage des Commençants composés par Jean Sébastien Bach. Forkel fut le premier qui le publia.

Les quinze Inventions à deux parties et les quinze Sinfonies — c'est ainsi que Bach nommait les Inventions à trois

parties — font suite à ces préludes pour commençants. Auparavant, dans le Clavierbüchlein de Friedemann, il avait appelé Préambules des morceaux de ce genre; plus tard, il fut longtemps à se demander s'il les appellerait Fantaisies ou tout simplement Préludes. C'est en 1723, à la fin du séjour de Cöthen, qu'il réunit les Inventions et les Sinfonies, ou pour mieux dire, qu'il opéra le triage parmi tous les morceaux de clavecin qu'il avait écrits à l'usage de ses fils élèves. En même temps, on s'en souvient, il réunit dans un recueil les petits chorals pour orgue. Nous possédons encore, dans le genre des Inventions, plusieurs petits morceaux que Bach n'a pas admis dans la collection parce qu'ils ne le satisfaisaient pas: ils ne cadraient pas entièrement avec la nouvelle forme qu'il s'était proposé de donner aux morceaux du recueil en question.

Comme les petits chorals, en effet, les Inventions et les Sinfonies sont, elles aussi, des créations tout à fait nouvelles; en vain chercherait-on dans toute la littérature précédente des morceaux qui leur ressemblent, ne fût-ce que de loin. C'est que Bach a abandonné la forme du „Lied“ en deux parties qui, jusqu'alors, était universellement admise dans les compositions pour clavecin, créant ainsi une forme entièrement libre, sans parties répétées et sans plan aucun, ce qui lui permettait de développer un motif tout à son aise. C'est justement la conscience de cette nouveauté qui le faisait hésiter sur le nom à donner. Cette fois encore, il suit tout naturellement l'instinct du génie allemand. Il se rend compte que sa musique, exige des formes plus libres et plus souples que la musique italienne qui, avant tout, est mélodie. Le courage de s'émanciper ne lui manque que pour la musique de chant: malgré tous les efforts tentés, il n'arrivera pas à s'affranchir de l'air en ritournelle.

Les Inventions et les Sinfonies se trouvent presque au complet, déjà, dans le Clavierbüchlein de Friedemann; en

outre, elles existent encore dans deux recueils autographes. Bach a donc copié cette œuvre, pour le moins, trois fois. L'un des autographes appartenait à Friedemann, qui, un jour de disette, le vendit à un nommé Müller, organiste à la cathédrale de Brunswick, où il avait habité un certain temps, après avoir quitté Halle. Ce même Müller possédait de lui un autographe de la première partie du clavecin bien tempéré.

Les trois autographes des Inventions et des Sinfonies nous montrent Bach sans cesse occupé à remanier ses œuvres. L'ordre même des morceaux se trouve atteint par le remaniement. Dans le Clavierbüchlein, les Inventions sont à part et, de même, les Sinfonies; dans le manuscrit qui appartenait à Friedemann, chaque Invention est suivie directement de la Sinfonie correspondante; le troisième manuscrit rétablit l'ordre du Clavierbüchlein. Mais, de la parenté des thèmes, il ressort que Bach, avec chaque Invention, a créé, simultanément, la Sinfonie correspondante.

La première partie du Clavecin bien tempéré est d'un an plus ancienne que le recueil des Inventions: elle date de 1722. Suivant une tradition, Bach aurait écrit cette première partie dans une localité où il s'ennuyait et où il n'avait pas même de clavecin à sa disposition. Il se peut qu'il y ait du vrai dans cette légende et que le maître se soit trouvé en pareille situation, à l'un des voyages qu'il fit avec le prince de Cöthen. C'est de cette façon, d'ailleurs, que Bach travaillait: il produisait coup sur coup toute une série d'œuvres du même genre. Toutefois, l'on aurait tort de croire qu'il ait composé tous les morceaux du Clavecin bien tempéré à cette époque: onze préludes se trouvent déjà dans le Clavierbüchlein de Friedemann, entre autres le célèbre prélude en do majeur.

Il est intéressant d'étudier la façon dont Bach retoucha, remania et agrandit ces morceaux, avant de les admettre dans le Clavecin bien tempéré. Certains de ces préludes, sous leur

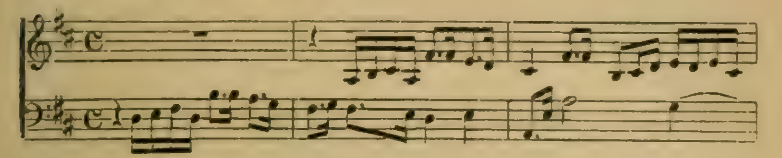
forme première, remontent jusqu'au commencement de l'époque de Weimar. Le point d'orgue final de la fugue en la mineur, par exemple, fait supposer qu'elle a été écrite pour le cembalo avec pédales, comme les toutes premières compositions de Bach, car il est impossible de tenir cette note en jouant les deux autres parties de la main gauche. Pour citer encore un autre exemple, remarquons que le prélude en do mineur a certains caractères, qui en font, indéniablement, une œuvre de jeunesse pour tout connaisseur de Bach.

Le but que se proposait Bach dans cette œuvre, était de familiariser le monde musical avec les vingt-quatre tonalités majeures et mineures, qui, jusqu'alors, n'avaient pas été toutes pratiquables, vu qu'on n'était pas encore arrivé à „bien tempérer" les instruments. Heinichen, un contemporain de Bach, qui s'occupait beaucoup de théorie musicale, fait remarquer, dans un ouvrage sur la basse chiffrée de 1728 — donc postérieur de cinq années au Clavecin bien tempéré — qu'on ne jouait alors que rarement en si majeur et en la bémol majeur, et jamais en fa dièze majeur ou en do dièze majeur. Le Clavecin bien tempéré était donc une œuvre révolutionnaire. Mais cette fois encore, l'on peut se rendre compte de l'aversion que Bach ressentait pour tout ce qui ressemblait de loin à des théories: au lieu d'observer l'enchaînement organique des tonalités déterminé par la succession des quintes, il s'en tient, pour l'ordre des morceaux, tout simplement à la gamme chromatique. Des raisons purement pratiques le guidèrent donc dans sa classification.

Heinrich Gerber, nous le savons, fut l'un des premiers qui eut le bonheur d'entendre jouer ces préludes et ces fugues par Bach lui-même.

Nous possédons de cette première partie trois autographes et un grand nombre de copies. Il est amusant de voir certains copistes éprouver le besoin de corriger Bach. L'un,

notamment, trouvant, sans doute, que Bach péchait en écrivant d'une façon aussi inutilement compliquée, se fit un devoir de simplifier autant que possible et d'élaguer les œuvres du maître. Voici, par exemple, la forme qu'il adopte pour la célèbre fugue en ré majeur:



Les éditions faciles étaient donc d'usage dès cette époque.

Mais ce qui est plus étonnant encore, c'est qu'un musicien comme Forkel, qui avait connu les fils de Bach et les avait entendus jouer, ait pu croire que des simplifications de ce genre étaient l'œuvre du maître lui-même et représentaient la dernière forme qu'il avait donnée à son œuvre! Il a même copié une série de préludes et de fugues dans cette forme prétendue authentique. Par exemple, il nous a transmis le prélude en do dans un raccourcissement qui fait pitié à voir: ce n'est plus qu'un squelette à peine recouvert de lambeaux de chair.

A vrai dire, c'est à tort que nous parlons d'une seconde partie du Clavecin bien tempéré; car lorsque, entre 1740 et 1744, Bach réunit encore vingt quatre préludes et vingt quatre fugues dans l'ordre de la gamme chromatique, il les intitula tout simplement „Vingt quatre nouveaux préludes et fugues". Mais il est évident, qu'en réalité, ce recueil fait suite à la première partie du Clavecin bien tempéré. Il y a peut-être plus d'„art" dans ces nouvelles compositions, mais moins de fraîcheur que dans celles du premier recueil. Parfois, l'on sent déjà cette tendance à l'abstrait, qui ira croissante au cours des dix dernières années de la vie du maître.

Toutefois, dans le nombre, se trouvent aussi des œuvres de jeunesse. Avec l'année 1740, en effet, s'achève le grand travail des cantates. Bach entreprend de revoir et de

remanier ses anciennes compositions. Le second recueil de préludes et fugues appartient déjà à cette époque et nous pouvons préciser l'histoire de certains de ces morceaux à l'aide de copies qui nous en montrent le devenir à travers les différents stades de la vie de Bach. Le prélude en do majeur, par exemple, a subi deux, sinon trois transformations, avant d'atteindre la forme sous laquelle il apparaît dans la seconde partie du Clavecin bien tempéré. Primitivement, il ne comptait que dix-sept mesures; dans la rédaction finale, il en a trente quatre. Bach a donc continué à faire sur ses propres compositions, ce que jadis, au moment où il essayait ses forces, il s'était amusé à faire sur les concertos et les sonates des compositeurs italiens. On sent qu'il éprouve un réel plaisir à développer, allonger, corser un morceau, pour lui donner une nouvelle forme, sans porter atteinte, toutefois, au plan primitif. Somme toute — et l'on ne saurait s'y tromper — il y a dans le second recueil des morceaux qui remontent au delà de l'époque où Bach composa la première partie du Clavecin bien tempéré, c'est à dire jusqu'à la première époque de Weimar. Parfois, entre deux morceaux qui se font suite, il s'est écoulé un espace de près de trente ans. Aussi, la seconde collection, pour cette raison même, est-elle plus inégale que la première, encore que plus grandiose dans certaines parties, surtout en ce qui concerne les fugues. Il fut un temps où l'on préféra la seconde partie, que l'on plaçait même, dans certaines éditions, avant la première.

La première édition du Clavecin bien tempéré parut en 1800, chez Nägeli, à Zürich, et fut aussitôt reproduite par Richault à Paris; la première édition Peters est de 1801. Mais ces éditions, et toutes celles qui les suivirent — il y en eut une dizaine jusqu'en 1860 — étaient plus ou moins inexactes; nous ne possédons le texte authentique que par l'édition qu'en fit la Bachgesellschaft en 1864, en collationnant tous

les manuscrits et toutes les copies. L'autographe principal de la première partie, qui se trouvait à Pesth, fut endommagé par l'eau, lors d'une inondation du Danube, vers 1850.

En dehors de ces collections, nous possédons encore, grâce à des copies d'élèves, une cinquantaine de compositions, parmi lesquelles se trouvent des œuvres de tout premier ordre. Les sonates sont au nombre de quatre: la sonate en ré majeur, œuvre de jeunesse, où, sans se mettre en frais d'esprit, Bach imite une sonate de Kuhnau; la sonate en ré mineur, qui n'est qu'une transcription de la sonate pour violon solo en do mineur, et deux autres sonates (la mineur et do mineur) qui ont été écrites à Cöthen. En réalité, ces sonates sont des Suites avec une grande introduction en plusieurs parties. Les véritables grandes sonates de Bach, ce sont ses Toccates. Nous en possédons sept; cinq d'entre elles, sont certainement des œuvres de jeunesse, car elles semblent avoir été composées en même temps pour l'orgue; l'introdruction de l'une, entre autres, est l'esquisse du prélude pour orgue en ré majeur (IV No. 3). Plus tard, probablement pendant la période de Cöthen, Bach a encore écrit deux Toccates, œuvres monumentales, d'idée et d'inspiration, qui ne se comparent qu'aux dernières sonates de Beethoven. Par des voies toutes différentes, les deux maîtres arrivent à se rejoindre sur les hautes cimes du grand art classique: Bach, en donnant plus de sévérité et plus de grandeur à l'ancienne Toccate, Beethoven, en fondant en une grande fantaisie les différentes parties de la sonate.

Somme toute, la différence entre les Toccates et les Fantaisies est, chez Bach, purement nominale. Si différence il y avait, ce serait plutôt à rebours des concepts courants qu'il faudrait la chercher: les fantaisies sont, en effet, beaucoup moins „Fantaisies“ que les Toccates. De structure plutôt régulière, elles tiennent le milieu entre le prélude et la Toccate. On se souvient que le maître avait l'intention d'appeler Fantaisies

les Inventions à trois parties que, finalement, il désigna sous le nom de Sinfonies. Il lui arrive, même, d'intituler Fantaisie quelques accords en arpèges qui servent d'introduction à une fugue. Des huit Fantaisies qui nous sont parvenues, citons, comme les plus célèbres, celle en do mineur, dont la fugue est malheureusement perdue, celle en la mineur et, enfin, la Fantaisie chromatique avec sa fugue gigantesque; cette dernière œuvre, sous sa première forme, appartient à l'époque de Cöthen; la forme définitive date des environs de 1730. La Fantaisie en la mineur et celle en do mineur ont été écrites à Leipzig.

Outre le Clavecin bien tempéré, nous possédons encore une huitaine de préludes suivis de fugues, quelques préludes et une douzaine de fugues isolées. Ces compositions existaient déjà quand Bach constitua les deux recueils du Clavecin bien tempéré, mais il ne les y admit point, pour une raison ou pour une autre. Il va sans dire que cela n'enlève rien à leur charme. Parmi les fugues, deux, une en la majeur et une en si mineur, sont écrites sur des thèmes d'Albinoni. La plus grande fugue de Bach pour clavecin est celle en la mineur, précédée d'une petite fantaisie en arpèges. Elle compte près de deux cents mesures. Non seulement elle est la plus grande de toutes celles que nous possédons, mais la vie et l'entrain qui y débordent, en font l'idéal de la fugue pour clavecin.

Telles sont les œuvres pour clavecin. Et les analyses et les appréciations? dira-t-on. Nous renonçons à en fournir. A quoi bon? Ces œuvres sont devenues bien commun. Comment, au reste, décrire et analyser des beautés qui ne se révèlent qu'à une étude toujours plus approfondie? Nous avons raconté leur genèse; nous les avons replacées dans leur cadre et nous n'entendons pas gâter la jouissance par des mots qui resteraient toujours impuissants à traduire l'émotion de celui qui, dans ces créations, découvre une âme. Il n'y a de tel que les cicéroni pour gâter l'impression.

XVII. Les œuvres pour différents instruments

Œuvres pour le violon:

- Six sonates et Suites pour violon seul: T. XXVIIe, 1e livraison.
- Suite pour clavecin et violon; six sonates pour clavecin et violon; sonate pour deux violons et basse chiffrée: T. IXe.
- Sonate et fugue pour violon et basse chiffrée: T. XLIIIe, 1e livraison.

Œuvres pour la viole de gambe:

- Trois Sonates pour clavecin et viole de gambe: T. IXe.

Œuvres pour le violoncelle:

- Six Suites pour le violoncelle seul: T. XXVIIe, 1e livraison.

Œuvres pour la flûte:

- Trois sonates pour clavecin et flûte: T. IXe.
- Trois sonates pour flûte avec accompagnement de basse chiffrée: T. XLIIIe, 1e partie.
- Sonate pour deux flûtes avec accompagnement de basse chiffrée. Cette sonate a été transcrite, ensuite, en sonate pour clavecin et viole de gambe et figure comme première de ces trois sonates: T. IXe.

Pour les trios et les concertos, voir le chapitre sur la musique de chambre.

Bach était violoniste avant d'être claveciniste et organiste. Dès sa jeunesse, il avait étudié le violon; en sortant du collège de Lünebourg, il était à même de se faire agréer comme violoniste dans l'orchestre de Weimar. Dans la suite, il ne négligea pas les instruments à cordes; on sait qu'il avait une préférence pour l'alto. Quand on faisait de la musique de chambre, il prenait cet instrument, pour être, en quelque sorte, au centre de l'exécution. En entendant les autres parties au-dessus et au-dessous de lui, il jouissait, disait-il, le mieux du charme de la polyphonie.

Possédait-il une grande virtuosité sur le violon? Nous l'ignorons. Ce que nous pouvons affirmer, du moins, c'est qu'il savait à fond la technique des instruments à cordes et qu'il en connaissait toutes les ressources. Autrement, eût-il entrepris d'écrire pour cette sorte d'instruments, des morceaux

où, exploitant habilement leurs moyens, il leur fait rendre des effets qui leur donnent presque l'importance d'instruments polyphoniques et indépendants?

En transplantant le style polyphonique sur le violon, il ne faisait que suivre une tradition allemande. Les violonistes allemands, tout en n'égalant pas pour la technique les violonistes italiens, cultivaient, en effet, le jeu polyphonique sur le violon et allaient même, en ce sens, jusqu'à d'étranges combinaisons. C'est ainsi que Bruhns, le célèbre élève de Buxtehude, jouait du violon à plusieurs parties, assis devant son orgue, en s'accompagnant de la pédale; on l'admirait beaucoup pour ce tour de force. La technique du jeu à doubles cordes, comme celle de la double pédale, était donc familière aux artistes de l'Allemagne du Nord. C'est d'eux que la tient Bach.

Quoiqu'il s'agisse en réalité de trois sonates et de trois Partitas, on a pris l'habitude de parler des six sonates pour violon seul, en rangeant les Partitas au nombre des sonates. Ces morceaux ont été composées à Cöthen vers 1720; il est impossible de distinguer si l'écriture du manuscrit original est de Bach ou d'Anne Madeleine, tant elles se ressemblent déjà, à cette époque. Sur les lignes vides du manuscrit, une main d'enfant s'est exercée à écrire des notes d'après des modèles tracés par une main habile: c'était Friedemann, qui faisait ses premiers essais. Dans la suite, cet autographe se trouva en possession du claveciniste Palschau de St. Pétersbourg et, après sa mort, — en 1814 — allait être vendu avec un stock de vieux papier, à un petit marchand, lorsque Georg Pölchau, un grand collectionneur d'autographes de Bach, le découvrit et en fit l'acquisition incontinent. Il le sauvait d'une destinée bien prosaïque: les sonates du maître eussent, sans doute, servi à envelopper du beurre.

A Leipzig, Anne Madeleine fit une nouvelle copie de ces morceaux et les réunit avec les sonates pour violoncelle seul

en un cahier, dont la couverture porte, en français, l'inscription suivante:

„Violino solo: senza Basso. Composée par Sr Jean Seb. Bach, Maître de la Chapelle et Directeur de la music à Leipzic. Ecrite par Madame Bachen, son Epouse.“

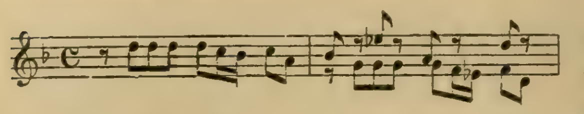
Les sonates pour violon seul parurent, pour la première fois, en 1802, chez Simrock, à Bonn; en 1854, Robert Schumann en fit une nouvelle édition chez Breitkopf — en y ajoutant un accompagnement de piano.

On ne saurait dire ce qu'il faut admirer le plus dans ces compositions uniques: la richesse des sons ou la hardiesse de l'invention? L'on a beau les lire, les jouer, les entendre: toujours, en les reprenant, on éprouve une nouvelle surprise. Elles sont comme la révélation de toutes les ressources et de toutes les beautés du violon. Bach est allé jusqu'à la dernière limite du possible et, parfois, la jouissance idéale qu'on éprouve à la lecture, se trouve quelque peu diminuée à l'audition, les accords ne produisant pas bonne impression sur le violon, si parfaite que soit l'exécution. C'est que la polyphonie individuelle n'est point naturelle aux instruments à cordes. Les œuvres pour violon seul de Bach sont donc des œuvres uniques en ce sens aussi qu'elles doivent rester uniques.

La Chaconne qui se trouve à la fin de la seconde Partita a, de tout temps, été considérée comme le morceau classique pour violon seul. Et avec raison: car le thème aussi bien que l'allure du morceau conviennent merveilleusement à l'instrument. C'est tout un monde de joie et de tristesse qui s'ouvre à nous dans cette simple succession de variations. Il n'y a qu'un morceau qu'on puisse comparer à cette Chaconne: la Passacaglia pour orgue. C'est que cette dernière n'est point une Passacaglia simple, mais plutôt une sorte de synthèse de la Passacaglia et de la Chaconne. Qu'on remarque, dans ces deux compositions, l'art avec lequel Bach

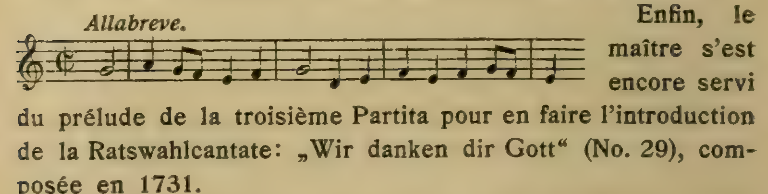
ménage des repos à l'auditeur. Nous rencontrerons le même art plus tard encore, dans la Passion selon St. Matthieu. Si l'on peut écouter la Chaconne sans éprouver aucune fatigue, c'est grâce aux grands passages calmes qui se trouvent intercalés entre les arpèges.

Bach fit de nombreuses transcriptions de ces sonates. Il arrangea pour orgue la fugue de la première sonate, en la transposant de sol mineur en ré-mineur. En voici le sujet:



La seconde sonate (la mineur) fut transcrite toute entière pour le clavecin, ainsi que la première phrase de la troisième sonate.

La fugue de cette troisième sonate existait aussi comme fugue pour orgue. Il est même très probable que Bach la joua comme fugue d'orgue lors de son voyage à Hambourg; car nous savons qu'elle était connue de Mattheson à une époque où il ignorait encore les sonates pour violon seul. Le sujet est pris de la première phrase du „Veni Sancte spiritus:"



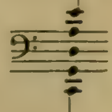
Enfin, le maître s'est encore servi du prélude de la troisième Partita pour en faire l'introduction de la Ratswahlcantate: „Wir danken dir Gott" (No. 29), composée en 1731.

La question des transcriptions et des arrangements nous occupera encore beaucoup dans la suite; de tous les compositeurs, Bach est, certainement, celui qui a fait le plus souvent des transcriptions de ses propres œuvres. Au point de vue de la technique, il est curieux de noter sa tendance à transcrire des œuvres de violon pour le clavecin. Ses concertos pour clavecin ne sont que des transcriptions, plus ou moins réussies de concertos pour violon; l'on se sou-

vient, en outre, que le Bach de Weimar avait déjà entrepris de transcrire pour le clavecin des concertos pour violon de Vivaldi et avait écrit des fugues d'orgue sur des thèmes empruntés à la musique de violon.

C'est qu'à ses yeux le style de violon représente le style universel. Quand il compose, il compose pour le violon, ou plutôt, pour un instrument idéal qui aurait de l'orgue la puissance du son, et du violon la souplesse du phrasé. Qu'on y regarde de près, et l'on s'apercevra que tous ses thèmes pour orgue semblent, d'après la structure de la phrase, avoir été inventés pour le violon. Dès qu'on se les représente exécutés par un archet, le phrasé naturel apparaît aussitôt. Rappelons-nous, aussi, quelle importance Bach, pour le toucher du clavecin, attachait à la „cantilène" et les essais qu'il fit pour arriver à relier une série de notes dans un même „glissando"; ce sont là autant d'efforts pour transplanter sur le clavecin le phrasé que le violoniste obtient à l'aide de l'archet. Aussi son syle de clavecin est-il, pour cette raison même, tout différent de celui des clavecinistes de l'époque. Il les a devancés d'un siècle. Ses œuvres appellent la mécanique perfectionnée du double échappement qui devait permettre, enfin, le toucher tel qu'il l'avait rêvé.

Les six Suites pour violoncelle datent, également, de l'époque de Cöthen. Elles sont aussi remarquables en leur genre, mais moins hardies, que les sonates pour violon seul. Sous bien des rapports, elles rappellent les Suites françaises pour clavecin. L'avant-dernière est intitulée: „Suite discordable", parcequ'elle exige que la corde de la soit accordée en sol.

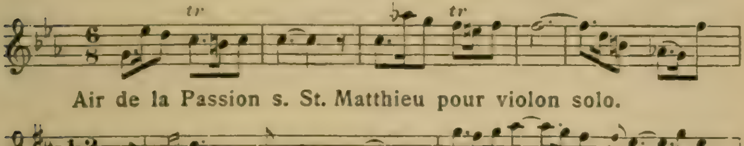
La dernière est écrite pour la viola pomposa, l'instrument de l'invention de Bach qui s'accordait de la façon suivante: 

En ce qui concerne les compositions pour un instrument solo avec accompagnement de clavecin, il importe de ne point oublier la différence qu'on faisait à l'époque entre le clavecin „obligé“ et le clavecin d'accompagnement. Dans les morceaux avec clavecin obligé, c'est le clavecin qui tient le rôle principal, car il exécute plusieurs parties, tandisque l'instrument de solo n'en exécute qu'une. Bach ne dit pas „Sonates pour violon et clavecin“ ou bien encore „Sonates pour flûte et clavecin“, mais „Sonates pour clavecin et violon“ et „Sonates pour clavecin et flûte“. Il était d'un usage courant de désigner sous le nom de trio un duo entre le clavecin et un instrument de solo. C'est qu'on comptait non les instruments, mais les parties. Par „Sonates pour violon et clavecin“, Bach n'entendait que des sonates avec simple accompagnement de basse chiffrée.

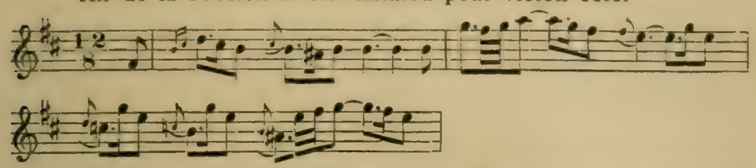
Citons une Suite et six sonates pour clavecin et violon, une sonate (mi mineur) et une fugue (sol mineur) pour violon avec accompagnement de basse chiffrée. La Suite semble avoir été écrite avant les sonates, car elle leur est considérablement inférieure. Avec les sonates, par contre, Bach laisse bien loin derrière lui son maître d'autrefois, Corelli. Vraisemblablement, il les a écrites d'un jet, habitué qu'il était à produire d'un seul trait une série d'œuvres du même genre. Elles sont comme son portrait, exprimant cette profonde tristesse, ce mysticisme rêveur et cette vigueur mâle dont l'union compose l'âme de Bach. En ces sonates se reflètent des états d'âme et des luttes, aussi bien que dans celles de Beethoven; mais au lieu de la passion, chez Bach, nous trouvons la force. C'est toujours dans un morceau fugué et bien serré, qu'il arrive à se ressaisir lui-même, à se réveiller de ses rêveries mystiques, à secouer la douleur. Il nous semble que dans le nombre des sonates il s'en trouve quelques unes inspirées par la tristesse que lui causa la mort de sa première femme. Le Siciliano de la cinquième sonate, par

exemple, n'est qu'une forme anticipée du grand air des sanglots dans la Passion selon St. Matthieu. Voici les deux thèmes l'un en face de l'autre:

Largo. Siciliano. Sonate V.



Air de la Passion s. St. Matthieu pour violon solo.



Enumérons, en terminant, les autres œuvres qui rentrent dans cette catégorie: trois sonates pour clavecin obligé et flûte, trois sonates pour flûte avec accompagnement de basse chiffrée et trois sonates pour clavecin avec viole de gambe. Bach a écrit aussi trois Partitas pour le luth: il n'en existe plus qu'un petit morçeau en trois parties. Mais le catalogue de Breitkopf de 1761 les mentionne encore et en offre une copie à deux Thalers; on se souvient que le luth figure aussi dans la partition de la Passion selon St. Jean et de l'Ode funêbre.

XVIII. Les œuvres de musique de chambre

Concertos pour le clavecin:

- Sept concertos pour clavecin: T. XVIIe.
- Trois concertos à 2 clavecins: T. XXIe, 2e livraison.
- Deux concertos à 3 clavecins: T. XXXIe, 3e livraison.
- Un concerto à 4 clavecins d'après le concerto pour 4 violons de Vivaldi: T. XLIIIe, 1e livraison.

Concertos pour le violon:

- Deux concertos pour violon.
- Un concerto pour deux violons.
- Un fragment pour violon et orchestre: T. XXIe, 1e livraison.

Trios:

- Sonate pour flûte et violon avec accompagnement de la basse chiffrée: T. IXe.

Concerto pour clavecin, flûte et violon avec accompagnement d'orchestre (la mineur): T. XVIIe.

Concertos pour orchestre:

Six Concertos pour orchestre, dédiés au Margrave de Brandebourg: T. XIXe.

Quatre Ouvertures et une Sinfonia pour orchestre: T. XXIe, 1e livraison.

Les concertos de violon de Bach diffèrent entièrement des concertos modernes; ce ne sont, en réalité, que des morceaux pour petit orchestre, dans lesquels un ou deux violons sont traités en instruments de solo. Ils datent de l'époque de Cöthen; le maître les a écrits pour le petit orchestre du prince Léopold. Nous en possédons cinq, y compris le concerto pour violon qui se trouve parmi les concertos dédiés au Margrave de Brandebourg. Mais nous sommes à même de prouver qu'il y en a eu, pour le moins, huit; deux concertos à un violon et un à deux violons qui, lors du partage, échurent à Wilhelm Friedemann, ont été égarés; ils seraient perdus pour nous si Bach n'avait transcrit tous ses concertos pour violon en concertos pour clavecin.

Les sept concertos pour clavecin ne sont, en effet, à une exception près, que des transcriptions faites à Leipzig, après 1730, en un temps où Bach se voyait dans la nécessité d'écrire des concertos pour clavecin, autant pour les auditions de la société de Telemann, dont il avait pris la direction en 1729, que pour les petits concerts de famille qu'il organisait chez lui. Ces transcriptions sont très inégales: quelques unes sont faites avec art et recherche, dans d'autres, par contre, l'on sent l'impatience d'en finir avec une besogne si peu intéressante. Un seul des concertos pour clavecin n'est point sorti d'un concerto pour violon; mais cette fois, encore, on peut se demander si vraiment l'on a affaire à une œuvre originale, car l'allégro est identique à l'introduction de la cantate „Gott soll allein mein Herze haben“ (No. 169), et le Siciliano se trouve dans la cantate „Ich geh und suche mit Verlangen“ (No. 49).

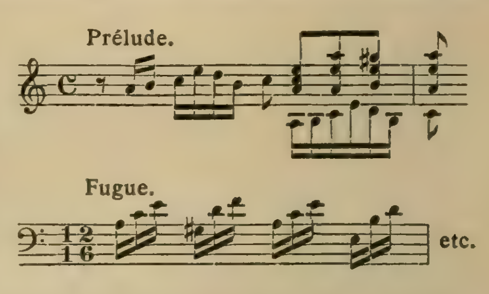
Le concerto pour deux violons a également été transcrit; il porte le numéro trois dans les concertos à deux clavecins. On ne pourrait dire qu'il ait gagné à la transcription; au contraire: le largo, par exemple, est tout à fait dénaturé: Bach confie aux clavecins la belle cantilène qu'il destinait primitivement aux violons. En voyant, par contre, les violons prendre l'accompagnement en accords détachés, ce qui serait plutôt l'affaire du clavecin, on ne peut s'empêcher de se demander, comment le maître a pu en user ainsi vis à vis d'une de ses plus belles œuvres. Si tout autre que Bach eût fait cette transcription, on crierait au sacrilège, et avec raison.

Le premier des trois concertos pour deux clavecins (do mineur) est une transcription d'un concerto pour deux violons dont l'original est perdu. Il n'y a donc que le deuxième des concertos à deux clavecins (do majeur), qui soit une œuvre originale. La facture nous l'apprend, d'ailleurs, au premier coup d'œil. Le plus curieux, c'est que le maître a fait les deux transcriptions après avoir écrit le concerto original pour deux clavecins! Le concerto original a été composé vers 1730; les transcriptions, comme permettent de l'affirmer certains indices, sont de quelques années plus récentes.

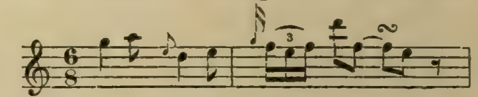
Nous possédons encore deux concertos pour trois clavecins et un concerto pour quatre clavecins (la majeur). Ce dernier n'est qu'un arrangement d'un concerto à quatre violons de Vivaldi. Mais les deux concertos pour trois clavecins sont des œuvres originales et comptent parmi les plus belles créations de Bach. L'importance du quatuor à cordes s'y trouve bien réduite; il ne prend plus part au développement des thèmes, et Spitta dit, avec raison, qu'il tient tout simplement la place du clavecin d'accompagnement. On ne peut se lasser d'étudier les combinaisons si variées que Bach emploie pour faire valoir les trois clavecins et la richesse d'invention dont ces morceaux témoignent. Dans le premier, (ré mineur) un des clavecins prédomine sur les autres, tan-

dis que, dans le second, les trois instruments participent à part égale au développement du thème. Les deux concertos ont été écrits à Leipzig.

Le concerto pour violon, flûte et clavecin avec accompagnement d'orchestre (la mineur) présente l'un des remaniements les plus intéressants qu'aient à citer les annales de la musique. Dans la première et dans la dernière partie de ce concerto, Bach a refait, en grand, deux de ses anciens morceaux de clavecin. Ce sont le prélude et la fugue en la mineur dont voici les thèmes:



Dans l'adagio, il reprend le thème de l'adagio de la troisième sonate pour orgue:



A la lecture de cette œuvre, l'on ressent la fierté qu'a dû éprouver le maître en élargissant et agrandissant d'une façon si audacieuse ses propres compositions. Nous aurons encore l'occasion de citer quelques essais de ce genre.

Bach a réuni lui-même en un recueil six compositions pour orchestre de l'époque de Cöthen. Ce sont les „Brandenburgische Concerte", c'est à dire les concertos dédiés au Margrave Christian Ludwig de Brandebourg. Ce prince qui vivait tantôt à Berlin, tantôt dans ses terres, était grand amateur de musique; ayant des revenus très considérables, il était à même d'entretenir un bon orchestre. Il fit la connaissance de Bach lors d'un voyage, où celui-ci accompagnait son maître, le prince de Cöthen, et lui demanda de lui envoyer de ses compositions. Bach, en 1721, lui adressa ces six concertos pour divers instruments.

Nous ne savons pas quel accueil le prince fit à ces œuvres et de quelle façon il récompensa la maître. Toujours est-il que ces morceaux ne sont pas cités dans l'inventaire de la musique du Margrave, qui fut fait après sa mort, en 1734; les concertos de Vivaldi, de Venturi et d'autres maîtres italiens sont énumérés expressément, ceux de Bach doivent se trouver dans les „Soixante dix-sept Concerts de divers maîtres“ estimés ensemble douze Thalers, ou dans les „cent concerts“ estimés seize Thalers, ce qui fait quatre Groschen par Concerto!

Plus tard, les concertos de Bach passèrent aux mains de la princesse Amélie de Prusse, la sœur de Frédéric le Grand, l'élève de Kirnberger, qui fit don de sa riche collection de musique à la bibliothèque du collège Joachimsthal à Berlin. Cette bibliothèque se trouve ainsi en possession d'une série des manuscrits les plus précieux de Bach. Elle conserve, également, la dédicace française dont Bach accompagna son envoi au Margrave.

Les concertos pour orchestre de cette époque opèrent avec deux groupes différents: un petit corps d'instruments de solo, le „concertino“, et le Tutti, le „Ripieno“. Le morceau résulte en quelque sorte tout entier de l'antagonisme entre le grand et le petit groupe. Les Italiens avaient créé cette forme; Bach l'adopte, mais il l'emploie avec la plus entière liberté. C'est ainsi que dans les deux premiers concertos, il s'enhardit jusqu'à composer le „concertino“ presque uniquement d'instruments à vent; pour le premier (fa majeur): deux cors, trois hautbois, un basson, un violon; pour le second (fa majeur, également), trompette, flûte, hautbois et violon. Avant lui, personne n'avait osé traiter de cette façon les instruments à vent.

Les autres concertos sont plus simples; le troisième (sol majeur est écrit pour trois trios: trois violons, trois violes de gambe, trois violoncelles et contrebasse; le quatrième (sol

majeur) pour violon et deux flûtes avec accompagnement d'instruments à cordes; le cinquième (ré majeur) pour clavecin, flûte et violon, avec accompagnement d'instruments à cordes; le sixième pour deux altos, deux gambes, violoncelle et contrebasse.

Il va de soi que toutes ces compositions exigent un clavecin d'accompagnement, car on ne se risquait pas, à l'époque, à faire de la musique d'ensemble, sans être soutenu par un clavecin. Les concertos pour le Margrave ont été, de tout temps, rangés au nombre des plus grands chefs-d'œuvre de Bach. C'est qu'on y trouve, au plus haut degré, la richesse d'invention et la fraîcheur de jeunesse qui caractérisent les œuvres de l'époque de Cöthen. Ils sont, en grand, ce que les sonates pour clavecin et violon sont en petit[1].

Restent les quatre grandes Suites pour orchestre (do majeur, si mineur, ré majeur, ré majeur) que Bach désignait lui-même sous le nom „d'Ouvertures“, parce qu'elles débutent toutes par une grande ouverture qui, à elle seule, a autant d'importance que les morceaux qui suivent. Les deux premières datent de Cöthen, les deux dernières semblent avoir été écrites à Leipzig, à l'époque où Bach dirigeait la société de Telemann, c'est à dire, entre 1729 et 1736. L'orchestre comprend des instruments à cordes, des hautbois et des trompettes. Ces Suites ressemblent beaucoup aux Suites anglaises. Le célèbre Air en ré majeur figure dans la troisième.

L'ouverture de la quatrième a passé dans la cantate de Noël: „Unser Mund sei voll Lachens“ (No. 110). Nous nous trouvons ici en présence d'une transformation des plus curieuses: Bach a suspendu tout simplement un chœur à quatre voix entre les parties d'orchestre, sans presque rien y changer. On reste confondu en face de pareil tour de force, qui montre

---

1. Parmi les concertos il y en a deux qui ont passé ensuite dans des cantates: l'allégro du premier (fa majeur), figure comme introduction de la cantate „Falsche Welt, dir trau ich nicht“ (No. 52), celui du troisième (sol majeur), comme introduction de la cantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe“ (No. 174).

de quelle façon souveraine Bach se joue des difficultés. C'est de la même façon que le chœur de la cantate „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (No. 146) et le Gloria de la Messe en la majeur ont été ajustés, après coup, dans des morceaux d'orchestre. La cantate de Noël (No. 110), dont nous venons de parler, débute par ces mots: „Que notre bouche se remplisse de rires"; or, le Grave et l'Allégro de l'ouverture se composent de thèmes qui semblent destinés à imiter le rire. Il se pourrait donc que Bach, lors de la composition de cette ouverture, ait eu présent à l'esprit le texte de la cantate. Dörffel qui a édité ces ouvertures pour la Bachgesellschaft, admet, dans sa préface, que l'ouverture et le chœur ont été conçus simultanément, sans, toutefois, faire remarquer à quel point les thèmes de l'ouverture concordent avec le texte du chœur.

Outre les œuvres pour orchestre que nous venons de mentionner, il existe encore un nombre considérable de morceaux symphoniques écrits pour servir d'introduction à des cantates. Quelques uns d'entre eux sont d'un intérêt tout particulier, car ils prétendent préparer et résumer la cantate, en représentant par la musique l'idée saillante du texte, la „Stimmung", comme on dirait en allemand. Citons comme chef-d'œuvre en l'espèce, l'introduction de la cantate pour Quasimodo „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (Le soir de ce même sabbat) (No. 42), où Bach décrit la paix du crépuscule du soir, qui peu à peu enveloppe et endort la terre.

XIX. Les œuvres théoriques

L'offrande musicale (Das Musikalische Opfer) T. XXIe, 2e partie.
L'art de la fugue (Die Kunst der Fuge) T. XXVe, 1e partie.
Canons divers. T. XLV.

L'Offrande musicale fut écrite par Bach au retour de Potsdam, en 1747. Le voyage avait eu lieu au mois de mai;

Bach était arrivé chez le roi le dimanche soir, 7 mai. Rentré à Leipzig, il se mit aussitôt à l'œuvre et, le 7 juillet, il lui envoya son œuvre. Il l'a donc écrite et fait graver en moins de deux mois; encore faut-il remarquer que le graveur ne demeurait pas sur place: c'était Schübler de Zeila qui avait déjà publié de ses compositions pour clavecin et six chorals pour orgue.

L'exemplaire original se trouve à la bibliothèque du collège de Joachimsthal à Berlin; il avait appartenu à la princesse Amélie. Voici la dédicace qui accompagnait l'envoi:

Allergnädigster König

Ew. Majestät weyhe hiermit in tieffster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausfürung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelligt worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedenswissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch ferner weit zu gönnen

Ew. Majestät allerunterthänigst gehorsamsten Knechte
dem Verfasser.

Leipzig den 7. Julii
1747.

Sire

Je prends la liberté de vous présenter, dans la plus profonde soumission, une Offrande musicale dont la partie la plus noble est de la main de votre Majesté. C'est avec un respectueux plaisir que je me souviens encore de la grâce toute royale que voulut bien me faire, il y a quelque temps, votre Majesté en daignant me jouer, lors de ma présence à Potsdam, un sujet de fugue, et en daignant me demander de le traiter en son auguste présence. C'était mon devoir le plus humble d'obéir à l'ordre de votre Majesté. Mais je remarquai bientôt que, faute de la préparation nécessaire, il ne m'était point possible de traiter un sujet aussi excellent de la façon qu'il méritait. Je me décidai, alors, à travailler ce sujet vraiment royal en toute perfection, et à le faire ensuite connaître au monde. Mon projet se trouve réalisé maintenant, dans la mesure de mes forces, et je n'ai d'autre intention que le désir louable d'augmenter, si peu que ce soit, la gloire d'un monarque dont la force et la grandeur ne sauraient être qu'un objet d'admiration pour tous, aussi bien dans tous les arts de la guerre et de la paix, que, tout spécialement, dans la musique. Je m'enhardis jusqu'à joindre cette très humble prière: Veuille votre Majesté daigner faire bon accueil á ce modeste ouvrage et me conserver sa grâce royale souveraine.

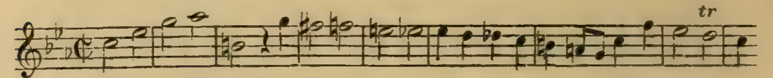
Je suis de votre Majesté le très humble
Leipzig 7 juillet *et très obéissant serviteur.*
1747.

Toutefois, cet envoi ne contient que le premier tiers de l'ouvrage complet; les deux autres furent adressés à Frédéric, sans autre formalité. Les six feuilles de papier de luxe, dont deux consacrées au titre et à la dédicace, contiennent: une fugue à trois parties super thema regium, intitulée Ricercare, un „Canon perpetuus super thema regium", cinq „Canones diversi super thema regium", et une „Fuga canonica in Epidiapente".

Le Ricercare à trois parties ne ressemble guère aux autres fugues de Bach, car il est bien loin de présenter le travail serré qu'on est habitué à trouver chez lui. Au contraire: c'est plutôt une fantaisie fuguée, et l'on se demande, pourquoi il n'a pas mis en tête de cette œuvre une fugue de

plus d'importance. La réponse est bien simple: Bach s'est borné à refaire, de mémoire, l'improvisation qu'il avait exécutée devant le roi. Aussi le morceau nous déconcerte-t-il quand nous le comparons aux autres fugues de Bach; c'est un spécimen d'improvisation du maître et, comme tel, il est très précieux.

Voici le „Thema regium" de Frédéric le Grand, sur lequel l'Offrande musicale est bâtie toute entière:



Les canons, en tant que charades musicales, étaient alors très en vogue et Bach, on le conçoit aisément, s'intéressait fort à ce genre. Il ne s'agit point ici des canons qui interviennent au cours d'un morceau, mais des canons artificiels que les musiciens d'alors s'amusaient à inventer pour faire preuve d'ingéniosité. Nous possédons de Bach un canon perpétuel à quatre parties qui date de l'époque weimarienne, et fut, probablement, dédié à son collègue Walther[1]. Un autre, de l'année 1727, est dédié au docteur en droit, Friedrich Hudemann, de Hambourg, grand admirateur de Bach[2]. Vers la fin de sa vie, l'intérêt du maître pour les canons artificiels augmenta encore, à mesure que croissait son goût pour l'abstrait. Outre les canons du Musikalische Opfer, nous en possédons encore deux de cette époque: l'un de 1747, dédié à la société de Mizler (il se trouve sur le portrait de Bach à l'école St. Thomas de Leipzig), l'autre de 1749; ce dernier, à sept parties, est dédié à un certain Schmidt, probablement Johann Schmidt, organiste à Zeila en Thuringe[3].

Dans les six canons du premier envoi, Bach se complait à des combinaisons d'un ingénieux symbolisme musical; au quatrième canon, „Per augmentionem contrario motu", il

1. Voir ce canon chez Spitta I, p. 386.
2. Voir ce canon dans l'Edition de la Bachgesellschaft T. XLVe 1e partie.
3. Voir ce canon chez Spitta II, p. 717 et 718.
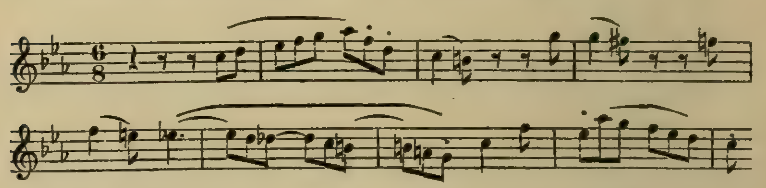
ajoute: „Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis“ (Que la fortune du Roi augmente avec l’augmentation des notes); le cinquième, un canon circulaire, est agrémenté de la phrase suivante: „Ascendenteque modulatione ascendat Gloria Regis“ (Que la gloire du roi s’élève avec la modulation ascendante). Le titre de la première page contient même un acrostiche: Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta = Ricercar.

Le second envoi se compose de quatre feuilles de papier ordinaire réunies par une épingle. Nous voici bien loin du luxe du premier envoi. Et cependant, cette seconde partie renferme le morceau principal de l’œuvre entière: une fugue à six parties (intitulée Ricercare, comme la première) sur le sujet du roi, suivie de deux canons. On se souvient que le roi avait demandé au maître d’improviser une fugue à six parties et que celui-ci avait consenti, à la condition, toutefois, qu’on lui laissât le choix libre du sujet, tout sujet ne se prêtant pas à être traité à six parties. Mais une fois rentré à Leipzig, il se piqua d’honneur, et voulut écrire aussi une fugue à six parties sur le sujet royal: le Ricercare en question. Il est noté sur six systèmes mais peut se jouer à deux mains sur un clavecin. C’est le tissu de fugue le plus serré qui soit jamais sorti des mains de Bach. Au point de vue art, il est unique; mais, en vain y chercherait-on l’inspiration et la poésie qui illuminent les fugues du clavecin bien tempéré. C’est, avant tout, une œuvre savante.

Les deux canons, l’un à deux, l’autre à quatre parties, sont plus compliqués encore que ceux du premier envoi, Bach n’ayant pas indiqué la solution comme il l’a fait pour les autres. Il en donne les éléments, mais sans les rentrées, et laisse au lecteur le soin de chercher. „Quaerendo invenistis“ (Cherchez, et vous trouverez), inscrit-il en tête de ces deux canons. Le plus curieux, c’est qu’en cherchant, on n’a pas trouvé une, mais quatre solutions au canon à deux

parties. Le canon est en mouvement contraire entre l'alto et la basse. Or, on peut commencer, soit par l'alto soit par la basse et faire rentrer la seconde partie, soit au cours de la quatrième, soit au cours de la quatorzième mesure: de toutes façons on obtient un canon parfait. Bach a-t-il soupçonné la possibilité des quatre solutions, ou n'en a-t-il eu qu'une seule en vue, celle où l'alto commence et où la basse intervient à la quatrième mesure en mouvement contraire? Kirnberger, l'élève de Bach, la désigne comme la seule authentique. C'est lui aussi qui donne les solutions des six canons du premier envoi, dans la seconde partie de son ouvrage théorique intitulé: „Die Kunst des reinen Satzes[1]".

Les feuilles que le maître envoya en dernier lieu, contiennent une sonate pour flûte et violon avec accompagnement de clavecin (Largo, Allégro, Andante, Finale) et un Canon perpétuel. Le Largo ne rappelle le thème royal que d'une façon très lointaine; dans l'Allégro fugué, il apparaît comme canto fermo; l'Andante est bâti sur des motifs du Ricercare à trois parties du premier envoi; mais l'Allégro final ramène le thème royal, transformé de la façon suivante:



Bach a donc écrit, en tout, deux trios pour flûte, violon et clavecin: l'un, en sol majeur, de l'époque de Cöthen, l'autre, dans le „Musikalische Opfer". Mais quelle différence entre les deux œuvres! La première est d'une grâce naïve et charmante; on croit cheminer le long d'un ruisseau, dans un pré où la rosée aurait semé de diamants les chastes fleurs.

1. Voir les solutions de ces canons dans l'appendice du „Musikalische Opfer", Edition de la Bachgesellschaft T. XXXI[e] 2[e] partie.

Le dernier nous transporte sur les hauteurs où toute végétation cesse, parmi la solitude des hautes cimes. Sans doute, cette dernière sonate est admirable et profonde, elle aussi (qu'on songe, par exemple, à l'Andante!); mais elle ne gagne rien à l'exécution. Elle est plutôt faite pour être lue et entendue en imagination. Ainsi, seulement, on en a la jouissance idéale. Au reste, il est à supposer que Frédéric le Grand ne se hasarda pas à jouer le trio de Bach; la mesure n'était point son fort; à peine eût-il pu affronter les difficultés qu'il présente. Mais il dut être exécuté chez la princesse Amélie, car nous possédons encore la basse chiffrée réalisée par Kirnberger. Ce manuscrit est des plus précieux et des plus instructifs: il nous montre de quelle façon concise et simple l'élève de Bach opérait cette réalisation[1].

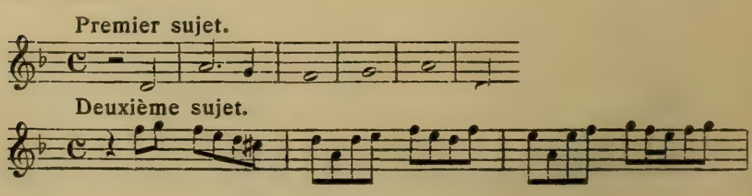
Le Musikalische Opfer n'était qu'un essai qui ne pouvait satisfaire le maître. Il l'avait entrepris sans plan arrêté, comme le prouvent les trois envois successifs. De plus, le sujet royal, tout remarquable qu'il fût, se prêtait peu à être traité en fugue. Mais, à la suite de ce travail, Bach conçut l'idée d'écrire sur l'art de la fugue un ouvrage systématique qui occupa les derniers mois de sa vie. Il l'avait terminé dès 1749, et le retoucha en 1750, pendant qu'on le gravait.

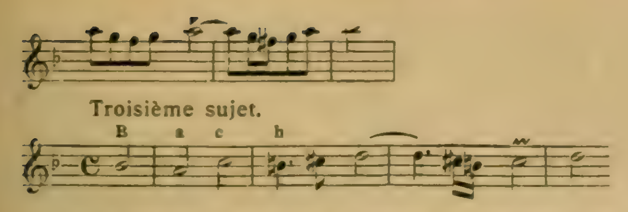
L'on a, bien à tort, prétendu que la Kunst der Fuge était inachevée. L'erreur provient de la façon dont elle fut éditée après la mort du maître. Bach avait d'abord eu l'idée de la graver lui-même; du moins, l'autographe, qui se trouve à la bibliothèque de Berlin, contient-il trois feuilles qui, visiblement, sont destinées à être copiées sur plaques. Mais, dans la suite, il abandonna ce projet et s'adressa à un graveur, probablement encore Schübler de Zeila. Pendant sa maladie, Bach,

1. Voir cette réalisation T. XXXIe 2e partie.

en l'absence de ses grands fils, n'avait auprès de lui personne qui pût surveiller la gravure. Schübler acheva donc tant bien que mal. C'est dire que l'édition était pleine de fautes; le graveur n'avait pas même tenu compte d'un index d'errata écrit par Bach lui-même au verso d'une page du manuscrit de Berlin. Même, il lui était arrivé de graver deux fois le même morceau, sans s'apercevoir qu'il ne s'agissait que d'une variante. L'ordre naturel dans lequel les différentes fugues devaient se suivre fut, également, interverti à plusieurs reprises. Finalement, il commit encore l'erreur d'ajouter à cette œuvre deux morceaux étrangers, une fugue inachevée à trois sujets, et le choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (VII, No. 58), que la famille de Bach, après la mort du maître, lui avait envoyés avec le reste du manuscrit. Alors que toutes les fugues de la Kunst der Fuge sont bâties sur le même sujet, la fugue inachevée contient trois sujets tout différents; Bach l'avait composée après avoir terminé l'Art de la fugue, mais sans la destiner à lui servir de suite, pas plus que le choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind". Tout au plus, devait-elle y figurer comme une sorte d'épilogue.

Toutefois, la fugue à trois sujets relève de la Kunst der Fuge, en ce qu'elle est destinée avant tout à illustrer la technique de la fugue et qu'elle opère avec les renversements des sujets comme contre-sujets. Bach ne l'a poussée que jusqu'à la deux cent trente neuvième mesure, c'est à dire, jusqu'au point où, après avoir développé chaque sujet séparément, il va les faire marcher de front. Les voici tous les trois:



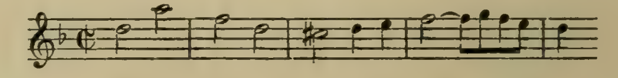


Les quatres premières notes du dernier sujet figurent le nom de BACH. Les notes allemandes, on le sait, sont désignées par des lettres; or, si bémol, est B, la, est A, do, est C, et si, est H. A Weimar, déjà, Bach avait fait remarquer à Walther que son nom correspondait à un thème musical et que c'était pour cette raison, probablement, que tous les Bach étaient bons musiciens. Walther cite le propos dans son Musiklexikon de 1732. Mais, si Bach s'en était avisé dès cette époque, il est vraisemblable, qu'il ne dut pas attendre jusqu'en 1749 pour écrire des fugues sur BACH. Nous possédons, en effet, sur ce sujet deux fugues anonymes qui pourraient bien être des œuvres de jeunesse de Bach. Spitta (II, p. 685 et 686) appuie fortement cette hypothèse. Cependant, Friedemann soutenait à Forkel — c'est de lui que le tient Griepenkerl, et de ce dernier, Roitzsch — que son père ne s'était jamais servi de son nom comme sujet de fugue, sinon dans la grande fugue de la Kunst der Fuge. Le père n'aurait-il donc rien dit à son fils de ses fugues sur le nom de famille? Les compositeurs modernes, entre autres Schumann et Liszt, et, en dernier lieu, Reger, sont bien souvent revenus à ces quatres notes.

La première édition de la Kunst der Fuge ne parut qu'après la mort de Bach. Mais personne ne l'acheta. Pour la faire connaître, Emmanuel Bach, qui s'était chargé de la vente, demanda à Marpurg (1718-1795), théoricien de la musique très connu à Berlin, d'écrire une préface; et c'est, ornée d'une nouvelle couverture et munie de cette préface, que l'œuvre parut à la foire de Leipzig, en 1752. Le prix

de l'exemplaire était de quatre Thalers. La préface, toutefois, n'était pas à l'avantage de l'œuvre, car Marpurg profitait de l'occasion pour s'attaquer à la musique contemporaine qu'il traîtait d'efféminée, parce qu'elle ne tenait plus la fugue en honneur. La réclame ne profita point à la vente. En automne 1756, on n'avait guère vendu plus de trente exemplaires; les cent vingt Thalers n'étaient pas même suffisants pour payer les cuivres. Emmanuel qui avait espéré de grands bénéfices, perdit patience et vendit les plaques au prix du métal pour rentrer dans ses frais. Ce fut là le sort de la dernière œuvre de Bach! Forkel, dans sa biographie, ne peut contenir son indignation. „Si dans un autre pays, dit-il, un homme de la valeur de Bach eût publié pareille œuvre, dix éditions de luxe auraient été épuisées, par seul patriotisme.“ Il n'oublie qu'une chose: de faire remarquer que la Kunst der Fuge paraissait trop tard. Au cours des dernières années de Bach, la musique allemande s'était engagée dans une nouvelle voie; l'époque du lyrisme avait commencé. Emmanuel lui-même était un représentant de la nouvelle tendance. A sa mort, Bach, encore qu'admiré universellement, n'en était donc pas moins déjà un étranger pour ses contemporains. La préface de Marpurg le dit clairement, et Marpurg lui-même, malgré sa connaissance approfondie de la technique de la fugue, n'était plus de taille à saisir la vraie grandeur du maître.

La „Kunst der Fuge“, telle que Bach l'a conçue, comprend quinze fugues et quatre canons sur le sujet que voici:

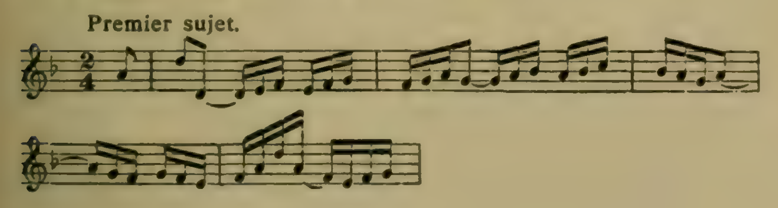


C'est ce sujet et son renversement qui, dans les transformations les plus variées, fournissent les sujets des quinze fugues. A vrai dire, c'est à peine si l'on peut parler de fugues, car Bach, parce qu'écrivant un ouvrage théorique, les intitule

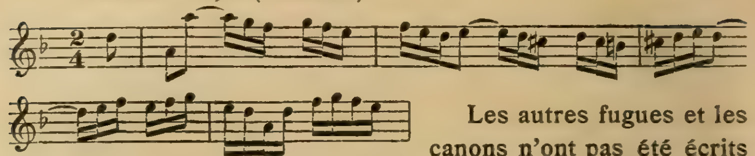
Contrepoints et les note en partition. Ces quinze Contrepoints représentent tous les procédés imaginables de la fugue, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués. On y trouve même des types de fugues que Bach lui-même n'avait jamais réalisés dans ses œuvres. Et le tout n'est pas une simple démonstration, une collection d'exemples, mais une œuvre vivante et, d'un bout à l'autre, pleine de vigueur. Au moment où il les composa, Bach était encore en pleine santé; même, à voir l'écriture de l'autographe, on ne se douterait jamais qu'il souffrait des yeux, tant elle est ferme et nette, sans défaillance. Dans l'enchaînement des morceaux, on remarque une gradation jusqu'à la onzième fugue, qui repose sur la transformation suivante du sujet:



Les quatres dernières fugues forment deux couples où la seconde fugue, chaque fois, est, note pour note, l'inverse de la première. Nous nous trouvons donc en présence non seulement d'une inversion du sujet, mais d'une inversion de la fugue complète. Le premier couple est à quatre parties, le second à trois. C'est ce dernier couple que Bach a arrangé pour deux clavecins, en ajoutant une quatrième partie obligée aux trois parties de la fugue, de façon que chaque clavecin ait deux parties à exécuter. Encore un de ces remaniements, où le compositeur se plaisait à déployer sa virtuosité! Ces deux fugues à deux clavecins, très populaires dans la suite, ont également été publiées dans la première édition de l'Art de la fugue. En voici les sujets:



Deuxième sujet (Inversion).



Les autres fugues et les canons n'ont pas été écrits pour être exécutés par des instruments, mais uniquement pour être entendus à la lecture. L'Art de la fugue est encore plus abstrait que l'Offrande musicale.

XX. Les Cantates profanes

Edition de la Bachgesellschaft: T. IXe, 2e partie.
T. XXe, 2e partie.
T. XXIXe.
T. XXXIVe.

L'auteur des cantates profanes est resté encore plus longtemps dans l'oubli que l'auteur des cantates d'Eglise. Avant que ces œuvres ne parussent dans l'Edition de la Bachgesellschaft, on en ignorait, pour ainsi dire, l'existence. Sans doute, beaucoup de morceaux de ce genre ont été égarés, mais ce qui nous reste — une vingtaine environ — est encore bien considérable et nous révèle un Bach nouveau.

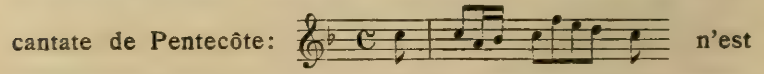
Sa première cantate profane date de l'époque de Cöthen. Elle est intitulée: „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" (Ce qui me réjouit, c'est la chasse gaie), et fut exécutée le 23 février 1716. Ce jour là, le duc Christian de Saxe-Weissenfels fêtait son trente cinquième anniversaire de naissance et avait organisé une grande chasse à laquelle il avait aussi invité le prince de Cöthen. C'est pendant le dîner de chasse au Jägerhof, que fut exécutée la cantate. Bach faisant de la musique de table! Nous avons quelque peine à nous le représenter dans ce rôle.

Et cependant, comme c'était sa première composition de ce genre, il y apporta beaucoup d'ardeur. Le texte était

sans valeur, quoiqu'il fût de Salomon Frank, secrétaire général du Consistoire de Weimar, qui fournit de beaux textes de cantates au maître et dont certaines poésies, disions-nous, se retrouvent dans la Passion selon St. Matthieu. Dans la cantate en question, le librettiste se conformant au goût de son époque, s'était contenté d'une plate allégorie mythologique. Endymion est délaissé par Diane et lui reproche son abandon; elle lui répond qu'il lui faut suivre les chasseurs pour rendre hommage à son favori, monsieur le duc de Weissenfels qui fête son anniversaire de naissance en parfaite santé. Endymion s'apaise, et tous deux, réconciliés, chantent les vertus et la gloire du prince. Afin de parfaire le quatuor, le Pan de la contrée et Pales, la déesse des troupeaux, viennent se joindre à eux pour présenter, à leur tour, leurs hommages à Christian de Weissenfels. Sur ce texte banal, Bach écrivit une musique pleine de charme et de grâce. Lui-même était tellement satisfait de l'œuvre qu'il la reprit dans la suite plus d'une fois. Elle fut exécutée à l'occasion de l'anniversaire du prince Ernst-August de Saxe-Weimar qui régna à partir de 1728. Le nom de Christian fut remplacé par Ernst-August; ce fut la seule modification. Avec des changements de texte plus ou moins considérables, cette cantate servit encore pour la fête de Friedrich August, Roi-Electeur de Saxe, et pour une fête à Weissenfels, probablement l'anniversaire de mariage du prince Christian avec la comtesse Louise Christine de Stollberg. C'est du moins ce que fait supposer le texte du chœur final, que nous ne pouvons nous empêcher de reproduire à titre de curiosité:

„Die Anmut umfange, das Glück bediene
Den Hertzog und seine Louise Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es pranget die Zierde der fürstlichen Eh,
Die andre Dione
Fürst Christians Krone.“

Ce sont les notes de la partition autographe qui nous racontent l'histoire de ces divers emplois de la cantate.

Enfin, elle passa dans le répertoire sacré: le chœur final reparaît dans le premier chœur de la cantate pour la St. Michel „Man singet mit Freuden vom Sieg" (No. 149), et les airs de Pan et de Pales se retrouvent dans la cantate pour la Pentecôte de l'an 1731 „Also hat Gott die Welt geliebet" (No. 68). En effet, le célèbre air de la cantate de Pentecôte:  n'est autre chose qu'un remaniement de l'air pastoral de la cantate de chasse. La mélodie du chant est nouvelle et l'air entier a été porté de trente six à soixante dix-huit mesures. Mais la basse obstinée:



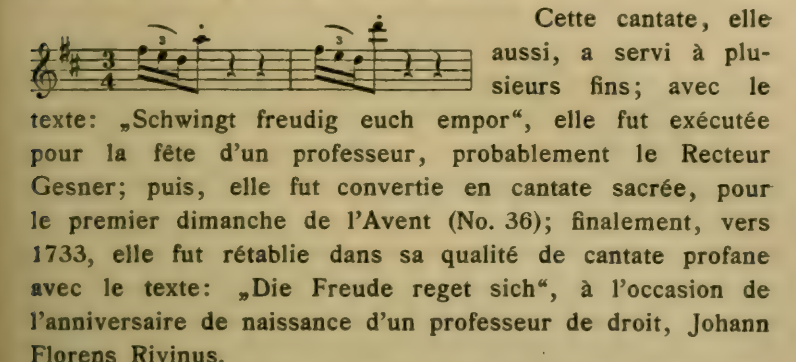
est d'origine ancienne.

Certes, l'air de la cantate de la Pentecôte est admirable. Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit, cependant, qu'il est d'une autre conception que la basse sur laquelle il repose. L'étage surajouté écrase le bâtiment primitif. En tant qu'œuvre d'art pur, le petit air de la cantate de chasse, avec sa modeste mélodie, lui est certainement supérieur.

C'est également à Cöthen, probablement pendant la première année de son séjour, que Bach composa la Sérénata „Durchlaucht'ster Leopold" pour la fête de son prince. Elle est écrite pour solistes (soprano et basse), car la cour de Cöthen n'entretenait pas de chœur. Le texte est l'un des plus mauvais que le maître ait jamais mis en musique et pourrait bien être de sa main: nous le savons, au besoin, il faisait son libretto lui-même. La musique, par contre, est pleine de vie et semble avoir été écrite à l'un des

moments les plus heureux de la vie du maître. Nous pensons surtout au duo „al tempo di Menuetto“. Plus tard, il fit de cette musique joyeuse une cantate pour le second jour de la Pentecôte: „Erhöhtes Fleisch und Blut“ (No. 173). La parodie du texte est des plus sommaires: Dieu prend la place du prince Léopold.

Quand, en 1725, le prince épousa, en secondes noces, la princesse Charlotte Friedericke Wilhelmine de Nassau, Bach composa, pour l'anniversaire de naissance de la nouvelle épouse, une cantate qui fut exécutée le 30 nov. 1726. Elle porte le titre: „Steigt freudig in die Luft, zu den erhabenen Höhen, ihr Wünsche“ (Élevez-vous, nos vœux, vers les augustes hauteurs). Dans le premier chœur, l'orchestre décrit cet élan à l'aide du motif suivant:
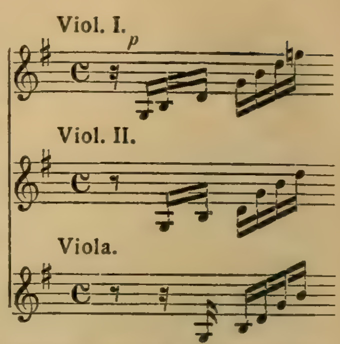


Cette cantate, elle aussi, a servi à plusieurs fins; avec le texte: „Schwingt freudig euch empor“, elle fut exécutée pour la fête d'un professeur, probablement le Recteur Gesner; puis, elle fut convertie en cantate sacrée, pour le premier dimanche de l'Avent (No. 36); finalement, vers 1733, elle fut rétablie dans sa qualité de cantate profane avec le texte: „Die Freude reget sich“, à l'occasion de l'anniversaire de naissance d'un professeur de droit, Johann Florens Rivinus.

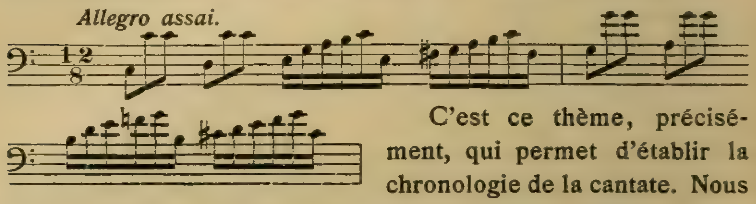
Une seconde cantate pour la fête du prince Léopold: „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten“, probablement de l'année 1721, fut également désaffectée et devint cantate sacrée (No. 134, mardi de Pâques). Sur la couverture de la partition de la cantate profane, à laquelle manquent plusieurs feuilles, Bach a fait des comptes de ménage, qui s'élèvent à 206 Thalers, 10 Groschen, 5 Pfennig.

Mentionnons encore la cantate: „Weichet nur, betrübte Schatten“, pour soprano solo, destinée à servir de musique

de table à un repas de noces. Le mariage eut lieu au printemps, ce qui fournit à Bach l'occasion d'écrire sur un texte très heureux, du reste, un poème printanier d'un charme indescriptible. S'inspirant de l'idée du texte: „Disparaissez tristes ombres" il dépeint la disparition des nuages de la façon suivante:



Sur cet accompagnement, le hautbois chante une mélodie rêveuse, comme seul Bach pouvait l'écrire. Dans ce monde ensoleillé apparaît Phébus avec ses chevaux rapides. Le thème de cet air: „Phöbus eilt mit schnellen Pferden" est une description très caractéristique du mouvement rapide:



C'est ce thème, précisément, qui permet d'établir la chronologie de la cantate. Nous en rencontrons comme une esquisse dans l'allégro de la sixième sonate pour violon avec clavecin obligé; ces sonates sont de l'époque de Cöthen; il est donc très probable que la cantate, elle aussi, a été composée à Cöthen.

A Leipzig, ce qui manquait le moins au maître, c'était les prétextes à compositions profanes. Les étudiants exécutaient des cantates aux cérémonies solennelles de l'Université et aux fêtes patriotiques; tout naturellement, on mit à contribution le nouveau Cantor de St. Thomas qui, de son côté, avait tout intérêt à prêter son concours et à s'attacher les étudiants. Sans les étudiants — Kuhnau en avait fait l'expérience — le Cantor de St. Thomas se trouvait, en effet, singulièrement gêné dans la réalisation de ses projets.

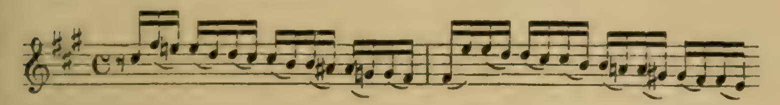
Pour ces œuvres de circonstance, Bach dut chercher un librettiste. Il s'aboucha avec un certain Christian Friedrich Henrici (1700-1764) qui publiait alors des vers sous le pseudonyme de Picander. C'était un personnage bizarre et, au total, peu sympathique. Il avait débuté par des satires, en 1722; mais ensuite, tout en continuant à écrire des œuvres burlesques d'un fort mauvais goût, il s'adonna à la poésie religieuse et composa des textes de cantates. Son but unique était de faire parler de lui et d'obtenir un emploi. Aussi réussit-il à se faire nommer dans les postes d'abord et ensuite dans l'administration des impôts. C'est ce personnage si peu distingué qui devint dans la suite le librettiste de Bach pour les cantates profanes et pour les cantates religieuses. Bien plus: Bach se lia d'amitié avec lui. Au fond, Picander n'était qu'un rimailleur sans véritable talent; mais il ne manquait pas d'une certaine habileté à tailler les libretti. Et puis, il savait rimer d'une façon avantageuse pour la composition musicale. Ses textes abondent en idées pittoresques qui appellent naturellement la description musicale. Tout pauvres qu'ils soient en eux-mêmes, ils sont riches en possibilités musicales, souvent plus riches que ne le serait un texte irréprochable. C'est précisément cette richesse que Bach savait apprécier. Ce qui l'attirait, c'était une certaine poésie de la nature qui abonde dans les textes de son librettiste. Picander fait intervenir les tempêtes et les orages fort à propos — qu'on se souvienne de l'arrestation de Jésus dans la Passion selon St. Matthieu —; il fait murmurer les sources; il évoque le clapotement des vagues et le bruit des gouttes qui tombent; il sait faire chanter dans ses vers la gaîté du printemps et la mélancolie des feuilles tombantes; à ces moments, il est sincère et même poète. Ne soyons donc pas injustes: les plus beaux morceaux symphoniques de Bach, nous les devons à Picander, si médiocre poète qu'il fût d'ailleurs.

Comme il se croyait grand poète, Picander eut soin de

publier successivement tous ses libretti, ce qui lui valut un grand succès. Jusqu'en 1748, il ne parut pas moins de quatre éditions de ses œuvres! Qu'on juge par là du goût littéraire de l'époque. Pour l'étude de Bach, ces publications n'en ont pas moins une réelle importance; elles nous permettent d'établir la chronologie de certaines de ses œuvres, en l'absence de toute indication de date sur les partitions. Sans le libretto imprimé dans le recueil des œuvres de Picander, par exemple, nous ignorerions que la Passion selon St. Matthieu fut donnée pour la première fois en 1729.

Bach était arrivé à Leipzig en mai 1723; le 3 août 1725, il fit exécuter une grande cantate profane — la première de Leipzig, autant que nous sachions — en l'honneur de „Monsieur August Friedrich Müller" (1684-1762), professeur de philosophie à l'Université, qui jouissait d'une grande popularité parmi les étudiants. Voulant lui faire une ovation le jour de sa fête, ceux-ci demandèrent une cantate à Bach, qui aussitôt commanda un libretto à Picander. La façon dont ce dernier s'acquitta de sa tâche est typique pour les procédés qu'il employait. Il va sans dire qu'il puise son sujet dans la mythologie. Eole, l'automne approchant, va rendre leur liberté aux vents enchaînés. Déjà il se réjouit de les voir à l'œuvre, secouant les arbres, chassant les nuages, ameutant les vagues; les prières de Zéphir et de Pomone ne peuvent le fléchir. Survient Pallas, lui annonçant que les Muses vont se rassembler sur l'Hélicon en l'honneur de monsieur le professeur August Müller, leur protégé. Eole est subitement vaincu; il réemprisonne les vents; le soleil et la joie reparaissent et le tout se termine par un „Vivat August". L'invention ne témoigne certes pas d'un grand effort et l'idée de faire intervenir les dieux et les muses pour un monsieur Müller, le nom le plus répandu et le plus banal d'Allemagne, est bien grotesque. Mais en tant que libretto musical, ce texte a ses qualités et l'on ne peut nier qu'il n'ait

suggéré à Bach un poème d'automne d'une rare beauté. C'est avec une jouissance visible que le maître s'est abandonné au plaisir de décrire. Après avoir dépeint les vents en fureur, il exprime, dans l'air de Pomone, la mélancolie des feuilles qui tombent par le motif suivant:



Ne dirait-on pas les voir tomber de branche en branche?

A la fin, quand l'automne s'est enfui, ce sont des flots de lumière qui arrivent à travers les sons. Toutes ces beautés pour monsieur Müller! Mais qui donc songe encore qu'il s'agit de l'excellent professeur de Leipzig?

Dans la suite, cependant, Bach lui-même commit un attentat contre son œuvre. Lorsqu'en janvier 1734, en sa qualité de directeur de la société de Telemann, il dut monter une cantate pour fêter le couronnement de l'Electeur Auguste II comme roi de Pologne, il reprit Eole satisfait avec un texte de circonstance qu'il avait fait lui-même et qui existe encore à la Bibliothèque de Dresde. A Eole, il substitue la Bravoure, à Zéphire, la Justice; la Clémence prend la place de Pomone, et Pallas, au lieu d'intercéder pour monsieur August Müller, prie le roi Auguste de favoriser les Muses. Ce nouveau texte est donc entièrement étranger aux intentions poétiques de la musique et celle-ci, par le fait, porte à faux. Comment Bach a-t-il pu se fourvoyer ainsi? C'est à se demander jusqu'à quel point lui-même avait conscience du caractère descriptif de sa musique.

En 1726, il composa la cantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten", pour une fête universitaire en l'honneur de „Monsieur Gottlieb Kortte" (1698-1731) qui venait d'être promu professeur de droit. C'était, cette fois encore, une fête arrangée par les étudiants et non une cérémonie officielle de

l'Université. Le Zèle, l'Honneur, le Bonheur et la Gratitude, en une fade allégorie, viennent rendre hommage au jeune professeur qui, quelques années plus tard, devait être enlevé par une mort subite. Le premier chœur tout entier est surajouté à la troisième partie du premier des Concertos de Brandebourg. Aprés 1733 — la date exacte nous est inconnue, — Bach reprit cette cantate pour la fête du Roi-Electeur Auguste III avec le texte „Auf, schmetternde Töne".

Plusieurs œuvres profanes de cette époque sont perdues, entre autres une cantate pour úne fête de l'Université: „Siehe der Hüter Israëls", que le catalogue de Breitkopf de 1776 mentionne encore, et une cantate exécutée le 5 juin 1732 pour la réouverture de l'école St. Thomas, après la restauration des bâtiments. De la cantate „Entfernt euch, ihr heitern Sterne" nous ne connaissons également que le titre. Une chronique contemporaine intitulée „Das frohlockende Leipzig" (Leipzig en fête) nous renseigne sur son exécution. Elle nous apprend qu'elle fut chantée par les étudiants sous la direction de Bach, le 12 mai 1727, à l'occasion du jour de naissance du Roi-Electeur Auguste II alors de passage à Leipzig, en plein air sur la place du marché, devant la maison où était descendu le souverain. Parmi les œuvres perdues, citons encore la cantate „Vergnügte Pleißenstadt", qui fut jouée comme musique de table au repas de noces de Johann Heinrich Wolff. La Pleisse et la Neisse, les deux fleuves de l'endroit, viennent féliciter les nouveaux mariés. Picander fournit ainsi au musicien l'occasion de dépeindre le mouvement des vagues, comme il le fera dans plusieurs autres cantates. Mais, cette fois encore, Bach devait piétiner plus tard sur sa propre musique: il fit de cette cantate une parodie en l'honneur du Conseil de Leipzig: „Erwählte Pleißenstadt" en substituant aux deux fleuves Apollon et Mercure[1].

---

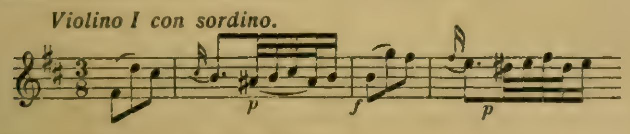
1. Voir le texte de cette parodie chez Spitta II p. 891. Le texte est de Bach lui-même.

Les années 1731 et 1732 sont marquées par deux œuvres qui appartiennent plutôt au genre burlesque: „Phébus et Pan“ et la cantate sur le café (Caffeecantate).

La première cantate, dont le sujet est emprunté à Ovide, débute par un sextuor: Momus, Mercure, Tmolus, Mydas, Phébus et Pan ordonnent aux vents de se retirer dans leur antre pour ne pas troubler le tournoi qui va s'engager. Derechef Picander fournit à Bach le prétexte à des descriptions musicales, comme dans Eole satisfait. Le maître, on le devine, s'empresse d'en profiter et déchaîne à travers l'orchestre les tourbillons d'une musique impétueuse. Voici le motif principal de cette description orchestrale:

Vivace e allegro.

Le tournoi s'engage. Phébus chante un Largo dont le thème est, pour ainsi dire, la quintessence de toute une série d'airs de Bach; il rappelle de très près l'air avec violon solo de la Passion selon St. Matthieu. Le voici:



Pan chante un air de danse:



Même, il essaye, dans une sorte de Largo, de parodier le thème de Phébus. Mydas le déclare vainqueur parce qu'il a chanté de façon à ce qu'on ait pu tout retenir:

„Ach Pan! wie hast du mich gestärkt!
Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt.“

Ah! Pan, comme tu m'as charmé et réconforté!
Ton chant a résonné si agréablement à mes oreilles
Qu'il s'est, à tout jamais, gravé dans ma mémoire.

On lui met des oreilles d'âne et, après quelques airs, le tout se termine par un hymne à la vraie musique qui peut supporter la moquerie des hommes parce qu'elle plaît aux dieux:

> Laßt euch meistern, laßt euch höhnen
> Sind doch euren süßen Tönen
> Selbst die Götter zugetan.
>
> Laissez vous maîtriser, laissez vous railler,
> A vos doux accents
> Les dieux ne sont-ils pas eux-mêmes sensibles?

Dès 1856, S. W. Dehn, un grand connaisseur de Bach à qui l'édition de la Bachgesellschaft a plus d'une obligation, publia un article „Johann Sebastian Bach als Polemiker", où il prétendit que Bach écrivant Phébus et Pan avait visé un personnage qui avait osé critiquer sa musique. Ce personnage était, suivant lui, le Recteur Biedermann de Freiberg. Celui-ci, en effet, avait publié un traité „De vita musica" où il prétendait qu'on attachait trop d'importance à la musique dans l'éducation de la jeunesse. Là-dessus s'était engagée une vive polémique à laquelle prirent part Mattheson et les élèves de Bach. Or, Dehn s'est trompé en croyant reconnaître dans Phébus et Pan des intentions agressives contre Biedermann. Son erreur provient d'un programme portant la date de 1749, lequel se trouve joint à la partition autographe. Nous savons maintenant que la cantate a été écrite aux environs de 1730, et que le programme de 1749 a été imprimé lors de la reprise de l'œuvre. Mais, si la cantate a été écrite aux environs de 1730, elle ne peut viser que Scheibe le fils, le détracteur de Bach dont nous avons parlé plus haut. C'est lui qui avait reproché à la musique du maître d'être trop artificielle et trop peu à la portée du public. Quoiqu'il n'ait publié sa critique fameuse qu'en 1737, il est certain qu'il a tenu des propos de ce genre au lendemain de son échec au concours ouvert pour la place d'organiste à St. Thomas en 1729. C'est pour lui dire son fait que Bach écrivit Phébus et Pan: Midas, c'est Scheibe, Phébus, c'est Bach. C'est la vengeance de Hans Sachs contre

Beckmesser. Bach a écrit Phébus et Pan pour se consoler et pour retrouver sa franche gaîté; c'est dans le même but que Wagner écrivit ses Maîtres chanteurs. Ici et là, le même mélange de sublime et de lourdeur qui, suivant Nietzsche, constitue l'un des caractères essentiels de l'art allemand[1].

La cantate sur le café — en vrai Saxon, Bach écrit Coffee — est due à une idée de Picander. En 1727 déja, il avait publié une satire où il raconte que le roi de France avait interdit le café et qu'à la suite de cet ordre, les gens de Paris mouraient en masse comme décimés par la plus terrible des épidémies. Ajoutons, en passant, que c'est à Paris, en 1703, que parut la première cantate sur le café. Spitta mentionne une cantate allemande de 1716 sur le même sujet. La cantate de Bach est intitulée „Schlendrian mit seiner Tochter Liessgen". Le père Schlendrian veut déshabituer du café sa fille Liessgen, qui est une fervente du noir breuvage, une Caffeeschwester (sœur de café), comme on dit en allemand. Vaines promesses et vaines menaces! Enfin, il lui promet un mari, ce qui semble la faire fléchir; mais, à peine son père est-il sorti pour lui chercher l'époux promis qu'elle fait vœu de ne jamais épouser que celui qui, dans le contrat de mariage, s'engagera à lui laisser pleine liberté de prendre du café autant et aussi souvent qu'il lui plaira. C'est le meilleur libretto que Picander ait jamais écrit. Quant à la musique, on ne se douterait guère, en sortant des grandes cantates, que Bach pût écrire si aisément une véritable musique à l'Offenbach. Sans changement aucun, on pourrait faire de cette cantate une opérette en un acte. Au reste, c'est là une des rares cantates qui, du vivant du maître, aient été représentées en dehors de Leipzig. La Gazette de Francfort du mardi 7 avril 1739 — c'est Spitta qui signale

1. Voir le passage sur les Maîtres chanteurs dans „Par delà le Bien et le Mal": „Une certaine lourdeur même, qui est encore soulignée, comme si l'artiste voulait nous dire: elle fait partie de mes intentions; un manteau pesant, quelque chose de volontairement barbare et solennel, un clinquant de dentelles et de préciosités savantes et surannées, quelque chose d'allemand, dans le meilleur et dans le plus mauvais sens du mot, quelque chose de germaniquement multiple, d'informe et d'inépuisable . . . ."

le fait — annonce une soirée qui sera donnée au Kaufhaus (Hôtel de commerce) par un musicien étranger. L'on représentera, entre autres, un „drame“: Schlendrian mit seiner Tochter Liessgen. Il ne peut s'agir que de l'œuvre de Bach, quoique l'auteur de la pièce ne soit pas nommé.

Mentionnons ici la cantate „Von der Vergnügsamkeit“ (Eloge du contentement) qui pourrait bien dater de la même époque. Etant écrite pour soprano solo, il va sans dire qu'elle fut composée pour Anne Madeleine et exécutée à l'un de ces concerts de famille dont Bach parle dans sa lettre à Erdmann. Elle est très curieuse, car elle est, pour ainsi dire, le portrait de l'âme de Bach. Au commencement, on dirait qu'il ne s'agit que du savoir être content tout prosaïque qui consiste à écarter de soi les soucis et les passions et à chercher son bonheur dans la petite vie tranquille au coin du feu. C'est Bach le bourgeois qui parle. Mais, insensiblement, la poésie prend son essor: il n'y a de vrai contentement que dans le repos et la paix en Dieu. La cantate qui avait débuté d'une façon vraiment banale finit sur un accord religieux. C'était là l'état d'âme du grand mystique confiné dans l'existence d'un paisible bourgeois du XVIIIe siècle.

En 1733, Bach, nous le disions, brigua le titre de compositeur de la cour de Dresde. Ne nous étonnons donc pas de rencontrer, à cette époque, une série d'œuvres de circonstance par lesquelles il cherche à témoigner son dévouement aux souverains. Ne nous étonnons pas non plus de retrouver une grande partie de ces compositions profanes dans les deux grandes œuvres spirituelles auxquelles il travaillait alors: la Messe en si mineur et l'Oratorio de Noël.

Le 27 juillet, il avait fait remettre sa requête au roi; dès le 5 septembre, il fit exécuter à la société de Telemann un Dramma per Musica intitulé „Herkules auf dem Scheide-Wege“ (Le choix d'Hercule) pour l'anniversaire de naissance du prince

héritier qui avait alors onze ans. Cette date ne nous est connue que par la publication des poésies de Picander qui écrivit le libretto; l'autographe de Bach ne parle que d'une „Cantate de félicitation pour un prince saxon". La musique est d'une vigueur descriptive surprenante; sans aucun doute, comme le remarque Spitta, cette œuvre est supérieure au Choix d'Hercule de Händel. Ajoutons qu'elle fut exécutée en plein air, car en été les réunions du Collegium musicum avaient lieu dans le jardin Zimmermann, devant la porte de la ville.

L'oratorio de Noël n'a pas emprunté moins de six morceaux à cette cantate. Le chœur d'entrée „Laßt uns sorgen" est identique au chœur „Fallt mit Danken" de l'oratorio de Noël. De la berceuse que la Volupté chante à Hercule, Bach a fait, sans grands changements de texte, une berceuse pour l'enfant Jésus. C'est l'air bien connu:

Nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher les deux textes:

Le choix d'Hercule.

La Volupté: Schlafe, mein Lieber, und pflege der Ruh,
Folge der Lockung entbrannter Gedanken,
Schmecke die Lust
Der lüsternen Brust
Und erkenne keine Schranken.

Oratorio de Noël.

Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh
Wache nach diesem für aller Gedeihen!
Labe die Brust,
Empfinde die Lust
Wo wir unser Herz erfreuen.

L'air d'écho „Flößt mein Heiland" est également emprunté au choix d'Hercule; ici, dans l'air „Treues Echo", le héros demande une réponse à l'écho; l'emploi de cet effet musical est donc justifié, ce qui n'est pas le cas dans l'air de l'Oratorio de Noël, où il n'y a ni question ni réponse.

A l'air „Auf meinen Flügeln sollst du schweben“ (Sur mes ailes tu planeras) correspond dans l'oratorio de Noël l'air: „Ich will nur dir zu Ehren leben“ (C'est en ton honneur que je veux vivre). Cette fois encore, la musique trahit le texte; dans l'air original elle dépeint le mouvement de „planer“ par un thème qui, en quelque sorte, évoque la vision d'un aigle déployant ses ailes et planant suspendu en l'air:



Par contre, le texte de l'air correspondant de l'oratorio de Noël n'a aucun rapport avec ce thème si admirablement descriptif. Pourquoi, en faisant sa parodie, Bach n'a-t-il pas pris soin d'établir, ne fût-ce que par un simple mot, une liaison entre le nouveau texte et la musique?

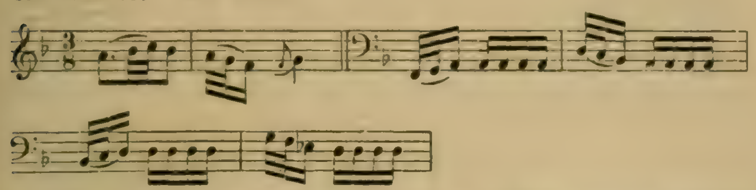
Il n'en va pas autrement de l'air „Ich will dich nicht hören“, dans l'oratorio de Noël „Bereite dich Zion“. Le thème de la seconde partie de l'air ne s'explique que dans l'œuvre originale. Comme par surprise, le violon se tait tout à coup et la basse seule introduit le motif suivant:



Que signifie-t-il? Il décrit les ondulations du serpent, motif que nous retrouverons encore bien souvent dans les œuvres de Bach. C'est qu'à ce moment le texte original parle des serpents qui s'approchaient d'Hercule „en se berçant“ („Denn die Schlangen so mich wollten wiegend fangen“). Dans l'oratorio de Noël, ce thème caractéristique n'est nullement appelé par les paroles.

Le duetto „Herr, dein Mitleid (C'est ta compassion, Seigneur“) de l'oratorio de Noël qui correspond au duo entre Hercule et la Vertu „Ich bin deine“, le dernier des six emprunts, nous fournit un nouvel exemple de parodie superfi-

cielle. Pour tout connaisseur de Bach il n'est point douteux que les deux thèmes de cet air n'expriment la joie la plus exubérante. Les voici:



Or, dans le texte original il est, en effet, question d'une grande joie: Hercule se fiance à la Vertu; le texte de la parodie, par contre, est tout à fait incolore et n'aurait jamais suscité pareille musique. C'est tout autrement que Bach traduit le mot „compassion“.

Ces exemples de parodies réunis par hasard dans une même œuvre sont typiques. Se douterait-on qu'ils font une seule et même personne, ces deux Bach, dont l'un savait si admirablement décrire le texte à l'aide des sons et l'autre si superficiellement accoler un texte étranger à cette même musique?

Le 8 décembre 1733, trois mois à peine après le Choix d'Hercule, Bach fit représenter une nouvelle cantate en l'honneur des souverains: „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“, Dramma per musica pour l'anniversaire de naissance de la reine. Elle ne fut terminée que la veille de l'exécution, ainsi que l'indique une note à la fin de la partition autographe: Fine D. S. G. L. 1733 d. 7. Dec. Cette fois, Bach avait écrit le texte lui-même, et Spitta fait remarquer, à juste titre, que l'orthographe et les expressions saxonnes suffiraient à trahir l'auteur. Voici, comme échantillon des vers de Bach, le texte du premier chœur:

Thönet ihr Paucken. Erschallet Trompeten!
Klingende Saiten, erfüllet die Luft!
Singet itzt Lieder, ihr muntren Poeten,
Königin lebe, wird fröhlichst geruft.
Königin lebe, diß wünschet der Sachse,
Königin lebe und blühe und wachse!

Aucune idée saillante qui pût appeler et provoquer la musique. Le grand musicien était, en vérité, un médiocre poète[1].

En janvier 1734, pour fêter l'avènement de l'Electeur au trône de Pologne, Bach reprit, nous le disions plus haut, l'ancienne cantate „Eole satisfait“. Le 2 octobre de la même année, le roi et la reine vinrent à Leipzig et Bach dut écrire à la hâte une cantate que les étudiants exécutèrent le 5 octobre sur la place du Marché. C'était la cantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“. Un programme de la fête, avec le texte imprimé de la cantate, se trouve dans la Chronique de Leipzig, rédigée par un nommé Salomon Riemern. Cette chronique nous apprend encore que l'œuvre de Bach fut exécutée le soir à neuf heures (au mois d'octobre!) et que 600 étudiants portaient des flambeaux. La musique est extraordinairement vigoureuse. Il va sans dire que cette cantate contient un bon nombre de morceaux empruntés à d'autres compositions. Dans les récitatifs on trouve des allusions à la campagne française sur les bords du Rhin pendant la guerre de la succession de Pologne, dont parlent également les cantates d'église de la même époque[2].

Deux jours après, le 7 octobre, le maître, pour fêter l'anniversaire de naissance du Roi-Electeur, exécuta la cantate: „Schleicht spielende Wellen“, à laquelle il semble avoir travaillé avec beaucoup de plaisir. C'est que Picander faisait

---

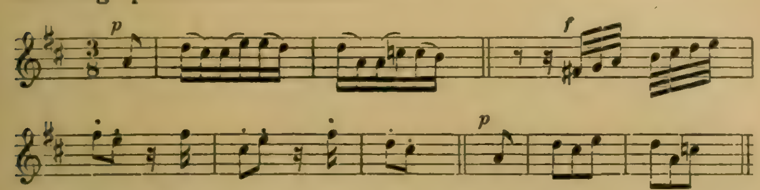
1. Cette œuvre aussi a fourni quatre morceaux à l'oratorio de Noël, à savoir deux chœurs: „Jauchzet, frohlocket“ et „Herrscher des Himmels“, et deux airs: „Frohe Hirten“ et „Großer Herr und starker König“.

2. Voici un récitatif contenant des allusions à la guerre:

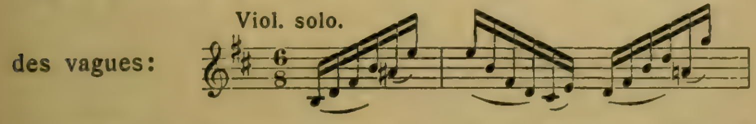
„In einer Zeit, da alles um uns blitzt und kracht,
Ja der Franzosen Macht (die doch so vielmal schon gedämpfet worden),
Von Süden und von Norden auch unserm Vaterland mit Schwert und Feuer dräut,
Kann diese Stadt so glücklich sein, dich mächtgen Schutzgott unsrer Linden
In ihrem Schoß zu finden.“

Ajoutons que le Hosanna de la Messe en si mineur nous a conservé la forme primitive du premier chœur de cette cantate et que l'air „Durch die von Eifer entflammten Waffen“ revient dans l'oratorio de Noël avec le texte: „Erleucht auch meine finstern Sinne“.

parler les quatre fleuves qui parcourent les pays du souverain, la Vistule, l'Elbe, le Danube et la Pleisse, pour lui donner l'occasion de représenter le mouvement des vagues. Les paroles du premier chœur sont vraiment suggestives: „Schleicht spielende Wellen und murmelt gelinde! nein, rauschet geschwinde!“ (Glissez, vagues joueuses et murmurez doucement! non, mugissez!) Et Bach a su en tirer parti. Le premier chœur est un chef-d'œuvre: on demeure interdit en face d'une pareille richesse de motifs et de rythmes. Voici, par exemple, les motifs successifs des premiers violons dans les vingt premières mesures:



Cette description est des plus grandioses; on y trouve jusqu'à ces mouvements irréguliers et imprévus qui charment ceux qui savent écouter la chanson des vagues[1]. Se doutant bien que tout l'effet de cette description dépendrait de l'exécution, Bach indiqua minutieusement dans les parties toutes les liaisons, tous les staccatos et toutes les nuances. L'air de l'Elbe „Jede Woge meiner Wellen ruft das goldne Wort August“! repose également sur la description du mouvement des vagues:



Au total: en l'espace de treize mois, de septembre 1733 à octobre 1734, Bach a fait exécuter cinq cantates en l'honneur des souverains de Dresde. On ne saurait se montrer sujet

1. Le pendant de cette description du mouvement des vagues nous le trouverons dans la cantate d'église: „Christ notre seigneur vint au Jourdain“ (No. 7); voir également le choral VI No. 17.

plus dévoué! Peine perdue: il lui fallut encore attendre deux ans le titre si ardemment désiré.

Dans la suite, les compositions profanes deviennent de plus en plus rares. La cantate „Thomana saß annoch betrübt“, qui fut exécutée le 21 Nov. 1734 pour fêter la nomination d'Ernesti II au rectorat de l'école St. Thomas, est perdue. Nous n'en possédons plus que le texte qui se trouve dans la chronique de Riemern. Cette même chronique nous a conservé le texte d'une cantate exécutée le 28 avril 1738, en l'honneur des souverains qui étaient venus à Leipzig avec la princesse Amélie, la fiancée du roi des deux Siciles. Suivant cette chronique, le baron Woldemar de Schmettau aurait fait à l'église St. Paul, le matin à neuf heures, un discours solennel, en vue du mariage qui devait avoir lieu prochainement. Le soir, à neuf heures, les étudiants exécutèrent à la lueur des flambeaux sur la place du Marché, „une belle musique de nuit“, de la composition de monsieur le Capellmeister Joh. Sebastian Bach. Monsieur le comte de Zierotin, monsieur le baron de Schmettau, monsieur de Leipnitz et Monsieur de Marschall eurent l'honneur de remettre aux souverains le texte de la cantate et furent admis au baise-main („und sind zum Handkuß gelassen worden“). Le compositeur, il va sans dire, ne partagea pas cet honneur. Cependant, un an plus tard, en 1739, le magister Birnbaum, dans un article consacré à Bach, fera l'éloge de cette cantate, ajoutant ainsi aux regrets que nous laisse sa perte. Elle était intitulée: „Wilkommen ihr herrschenden Götter der Erden.“

En tout, nous ne possédons que trois cantates profanes de cette dernière époque. La première „Angenehmes Wiederau“ date de 1737. Le 28 septembre de cette année, Johann Christian Hennicke, un ancien laquais devenu comte par la faveur du tout puissant ministre, le comte Brühl, prit possession de la terre de Wiederau. Et c'est pour ce parvenu que Bach, probablement à l'instigation de Picander, car le

texte est de sa plume, écrivit une cantate. Sans doute c'était de la musique bien payée; il en fit plus tard la cantate pour la St. Jean „Freue dich, erlöste Schaar“ (No. 30).

La cantate burlesque „Mer hahn en neue Oberkeet (Nous avons un nouveau gouvernement), écrite en dialecte saxon, a été composée en l'honneur du chambellan Carl Heinrich von Dieskau, qui prit possession de la terre de Klein-Zschocher le 30 août 1742. C'était le protecteur de Picander, qui briguait alors un emploi dans les impôts et, peut-être même, l'avait déjà obtenu. Le librettiste attitré du maître lui demanda de lui fournir la musique d'une cantate de paysan. L'idée sourit à Bach, qui s'amusa à écrire une cantate rurale avec un orchestre fort simple. L'ouverture est composée uniquement d'airs de danse; les airs pour chant, eux aussi, sont écrits en forme de danses. Il emploie même trois mélodies populaires dont l'une apparaît aussi dans les variations de Goldberg, écrites à la même époque: nous y retrouvons également l'air de Pan de la cantate Phébus et Pan. On sent que Bach a pris plaisir à écrire cette musique. Tout comme Wagner, le maître avait l'instinct et le goût du burlesque.

Mentionnons encore la cantate „O holder Tag“ destinée à accompagner un repas de noces. Le marié, à en juger par quelques allusions du texte, était, sans doute, un amateur de musique. Les pages des parties autographes — elles se trouvent à Berlin — sont reliées avec des fils de soie: elles proviennent de l'exemplaire remis aux mariés. Cette œuvre date des dernières années de la vie de Bach. Comme il en était très satisfait, il la fit encore une fois exécuter avec un texte qu'on pourrait intituler: Eloge de la musique (O angenehme Melodie). Il tenait beaucoup à ce qu'elle fût exécutée finement, car, cette fois encore, il prit soin d'indiquer tous les mouvements, toutes les nuances, tous les legatos et tous les staccatos.

Pour clore la liste, ajoutons les deux cantates italiennes qui

nous sont parvenues. Elles sont intitulées „Amore traditore“ et „Non sa che sia dolore“. Toutes deux datent de l'époque de Leipzig. La première est écrite pour basse seule avec accompagnement de clavecin, la seconde, beaucoup plus importante, pour soprano avec accompagnement d'orchestre. Le texte de cette dernière est piteux; il est l'œuvre d'un Allemand qui ne possédait pas bien l'italien. Toutefois, on comprend qu'il s'agit d'un seigneur italien qui a passé quelque temps à Ansbach et va retourner dans son pays après de graves déceptions. Une troisième cantate italienne „Ancho dall colle al prato“ est perdue.

Nous avons traité en détail les cantates profanes, parcequ'elles représentent une partie presque ignorée de l'œuvre de Bach. Elles sont aussi les seules qui nous renseignent sur les événements qui émaillent la vie modeste du Cantor de St. Thomas; événements bien insignifiants sans doute: le jour de naissance d'un prince ou d'une princesse, une ovation aux souverains de passage à Leipzig ou bien encore à un professeur en vogue. Ils n'en constituent pas moins une diversion à la monotonie de son existence et au labeur sérieux de la composition: ils le forcent à écrire des œuvres de circonstance.

Mais toutes les occasions sont bonnes au génie. Ces œuvres sont plus que des compositions de circonstance, car elles renferment quelques-unes des plus belles pages qu'il ait écrites. Nul doute que, sans le texte qui les dépare, elles figureraient depuis longtemps au programme de nos concerts. Est-ce là vraiment un obstacle insurmontable? Bach a-t-il mis en musique le texte de circonstance? Ne s'est-il pas plutôt attaché à rendre les idées poétiques dont le librettiste avait semé son texte? En l'honneur d'un professeur Müller, il écrit un poème d'automne, en l'honneur d'un jeune couple inconnu un poème de printemps, toutes œuvres où s'épanouit la poésie de la nature et dont le charme, partant, est tout à

fait moderne. Rien ne s'opposerait donc à ce que, négligeant le texte de circonstance, simple prétexte pour Bach, on le remplaçât par le texte que le maître a véritablement mis en musique, c'est à dire par une poésie d'automne ou de printemps. Belle tâche pour un poète qui, revivant la musique de Bach, lui prêterait les paroles qui lui conviennent! Bach lui-même nous donne l'exemple de pareille substitution; nous l'avons vu transformer une cantate de chasse toute ensoleillée de joie printanière en une cantate de Pentecôte et une cantate nuptiale qui s'adressait à un musicien, en une cantate sur l'Eloge de la musique.

Rien de plus faux, en général, que de vouloir traduire littéralement le texte des cantates et des Passions; en allemand même, ils sont d'une telle insignifiance qu'il faut toute la beauté de la musique pour les faire oublier. La traduction pure et simple n'aurait d'autre résultat que de faire saillir les défauts du texte en les amplifiant. En règle générale, l'important ce n'est pas de traduire le texte du librettiste, mais le texte que Bach a mis en musique. A y regarder de près, on s'aperçoit qu'il ne s'est attaché qu'à une idée, qu'à un mot qu'il a traduit et développé, exagérant souvent et forçant la note. Cette fois encore, c'est cette idée soulignée par la musique qu'il faut extraire du texte et mettre uniquement en valeur dans la traduction, sans souci des mots dont Bach lui-même a fait, en réalité, si peu de cas. Bref, il s'agit d'extraire le peu d'or pur qu'enferme cette gangue abondante.

XXI. Les Cantates d'église de la première année de Leipzig

Bach a écrit, en tout, cinq cycles complets de cantates d'église, comme nous l'apprend le nécrologue dans la „Musikalische Bibliothek“ de Mitzler. Le cycle comprenait à Leipzig cinquante neuf cantates par an[1]: quarante trois cantates pour

1. Voir plus haut p. 120 de cette étude.

les dimanches ordinaires — on n'exécutait pas de cantate les trois derniers dimanches de l'Avent et les six dimanches du carême — trois cantates pour les trois jours de Noël, les cantates pour le lundi et le mardi de Pâques, pour le lundi et le mardi de Pentecôte, les cantates de la Purification, de l'Annonciation, de la Visitation et les cantates du Nouvel an, de l'Epiphanie, de l'Ascension, de la St. Jean, de la St. Michel et de la fête de la Réformation. Bach a donc écrit, en tout, environ deux cent quatre-vingt-quinze cantates. Une trentaine certainement ont été composées à Weimar et à Cöthen; restent deux cent soixante-cinq cantates à répartir sur les vingt-sept années de Leipzig, ce qui fait une moyenne de neuf à dix cantates par an. Ce chiffre apparaît bien modeste, quand on pense que Telemann et autres en écrivaient plus de cinquante dans le même espace de temps. Encore faut-il ajouter que, dans les dernières années, Bach n'a point atteint cette moyenne: la plupart des cantates ont été écrites pendant les vingt premières années de Leipzig. La chronologie en a été établie par Spitta et par Rust[1]. Parfois le titre mentionne l'année de composition qui, il va sans dire, fut l'année de la première exécution. Ce sont ces données précises jointes à d'autres, d'une nature plus générale, qui ont permis aux deux historiens d'arriver à un résultat. Voici quelques unes de ces données. Les signatures de Bach varient; dans les premières années, jusqu'en 1708, il signait G. B. ou Giov. Bastian Bach; plus tard, jusqu'en 1720, G. S. ou Giov. Seb. Bach; à partir de 1723, on ne trouve plus que la signature J. S., Joh. Seb. ou Jean Sébastien, car il signait fréquemment en français. Son écriture aussi varie, ainsi que le prouve le volume des autographes publiés dans l'ordre chronologique par la Bachgesellschaft[2]. Mais ce qui est plus important encore, c'est le papier. Il l'achetait en quantités considérables et

1. Voir les préfaces de Rust dans l'édition de la Bachgesellschaft.
2. T. XXXXIVe de l'édition de la Bachgesellschaft.

épuisait sa provision avant de la renouveler. Toutes les cantates dont le papier porte la même marque de fabrique sont donc de la même époque. On distingue, par exemple, le papier de Cöthen de celui de Leipzig et dans ce dernier, à nouveau, l'on remarque une série d'achats. Plusieurs fois aussi, il est arrivé à Bach d'esquisser une nouvelle cantate sur les lignes vides d'une œuvre en voie d'achèvement. Nous pouvons alors conclure avec certitude que toutes deux appartiennent à la même époque. De plus, nous le savons, Bach avait une tendance à produire coup sur coup plusieurs cantates du même genre et à réaliser, pour ainsi dire, la même œuvre en plusieurs exemplaires. Il ne s'agit donc pas d'établir l'ordre chronologique de cantates isolées, mais de certaines séries de cantates rattachées les unes aux autres par des liens de parenté, ce qui facilite singulièrement la tâche. De ces deux cent quatre-vingt-quinze cantates, cent quatre-vingt-dix seulement nous sont parvenues; quatre-vingt à cent ont donc été égarées, en grande partie par la négligence de Wilhelm Friedemann.

La première année de Leipzig fut bien remplie. Le dimanche Estomihi, c'est à dire, le 7 février 1723, Bach vint de Cöthen pour faire exécuter sa cantate d'épreuve. Il en avait écrit deux: „Du wahrer Gott und Davidssohn“ No. 23, et „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ No. 22. Sans doute, ses amis lui avaient conseillé de ne pas faire entendre la première: le public habitué aux cantates de Kuhnau ne l'eût pas comprise. Il se décida alors à en écrire une seconde, plus simple et d'intelligence plus facile, dans le style de Kuhnau. Un Bach même ne dédaignait pas de faire, à l'occasion, des concessions au goût du public.

Il fit son déménagement pendant le mois de mai 1723 et, le 31, fut installé dans ses nouvelles fonctions. Le premier dimanche après la Trinité, le nouveau Thomascantor donnait sa première cantate: „Die Elenden sollen essen“ No. 75. Ce fut une dure année: jusqu'à la Trinité 1724, il dut com-

16*

poser, pour le moins, vingt à vingt-cinq cantates, sans compter le Magnificat pour les Vêpres de Noël et la Passion selon St. Jean qu'il fit exécuter le vendredi Saint 1724[1]. Pour les autres dimanches, il reprit d'anciennes cantates ou donna des œuvres d'autres maîtres. N'oublions pas qu'il a, entre autres, copié, bien entendu pour les donner à St. Thomas, dix-huit cantates de Johann Ludwig Bach, une cantate de Telemann, la Passion selon St. Marc de Reinhard Keiser et la Passion de „monsieur Hendel". Et non seulement les partitions, mais, très souvent aussi, toutes les parties sont copiées de sa main. A combien faut-il évaluer le nombre des copies perdues?

A Weimar, contrairement à l'usage de Leipzig, on donnait des cantates pendant les quatre dimanches de l'Avent. Bach en avait écrit deux en 1716, l'une pour le deuxième,

---

1. Voici la liste des cantates composées pendant la première année de Leipzig (d'après Spitta): Deux cantates pour le dimanche Estomihi (7. fevr. 1723) composées à Cöthen en vue du concours de Leipzig:
No. 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe (exécutée).
No. 23. Du wahrer Gott und Davidssohn (non exécutée).
„Die Elenden sollen essen", No. 75 (1er dim. après la Trin.).
„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", No. 76 (2e dim. après la Trin.).
„Ein ungefärbt Gemüthe", No. 24 (4e dim. après la Trin.).
„Ärgere dich, o Seele, nicht", No. 186 (7e dim. après la Trin.).
„Ihr, die ihr euch von Christo nennet", No. 164 (13e dim. après la Trin.).
„Wachet, betet" (ancienne cantate de Weimar écrite pour le 2e dim. de l'Avent), No. 70 (20e dim. après la Trin.).
„Christen, ätzet diesen Tag", No. 63 (Noël 1723).
„Dazu ist erschienen", No. 40 (2e jour de Noël).
„Sehet, welch eine Liebe", No. 64 (3e jour de Noël).
„Singet dem Herrn", No. 190 (Nouvel an).
„Schau lieber Gott wie meine Feind", No. 153 (dim. après le Nouvel an 1724).
„Sie werden aus Saba alle kommen", No. 65 (Epiphanie).
„Mein liebster Jesus ist verloren", No. 154 (1er dim. après l'Epiph.).
„Jesus schläft, was soll ich hoffen", No. 81 (4e dim. après l'Epiph.).
„Erfreute Zeit im neuen Bunde", No. 83 (Purification 1724).
„Christ lag in Todesbanden", No. 4 (Pâques 1724).
„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen", No. 12 (Jubilate).
„Erschallet ihr Lieder", No. 172 (Pentecôte).
„Erwünschtes Freudenlicht", No. 184 (mardi de Pent.).
„O heilger Geist und Wasserbad", No. 165 (Trinité).
„Preise, Jerusalem, den Herrn", No. 110 (Cette cantate fut composée pour le service religieux célébré lors de l'installation du nouveau Conseil de Leipzig, le 24. août 1723).
„Höchst erwünschtes Freudenfest", (Tome XXIX, pour l'inauguration de l'orgue de Störmthal).

„Wachet, betet“ (No. 70), l'autre, „Herz und Mund und That und Leben (No. 147), pour le quatrième. Arrivé à Leipzig, il remania ces deux cantates qui se trouvaient dès lors sans destination et fit de la première une cantate pour le vingt-sixième dimanche après la Trinité, de la seconde une cantate pour la Visitation. Le manuscrit de cette seconde cantate est écrit très soigneusement, ce qui prouve, ordinairement, que nous avons à faire à une copie d'ancienne partition; de plus, quatre feuilles proviennent encore de la provision de Weimar, et deux seulement de l'achat de Leipzig: Bach avait trouvé quelques feuilles vides dans l'ancienne partition et, en homme économe, les avait employées. Sous leur forme primitive, ces deux cantates n'étaient qu'à une partie; mais en les remaniant, il les agrandit et en fit des cantates à deux parties dont la première s'exécutait avant, la seconde après le sermon. Ces grandes cantates à deux parties sont caractéristiques pour la première manière de Leipzig; on sent que le maître s'adonne avec bonheur à ses nouvelles fonctions.

Autres particularités. On se souvient qu'à Weimar Bach s'était occupé presque uniquement de musique orchestrale. Les premières cantates de Leipzig s'en ressentent: l'orchestre y joue un rôle prépondérant. On y rencontre de grands chœurs taillés sur le patron des ouvertures françaises; certaines cantates rappellent le style des Suites pour orchestre. C'est le cas, par exemple, de la cantate „Höchst erwünschtes Freudenfest“ (Tome XXIX[e]), que Bach fit exécuter le mardi 2 Novembre 1723 à Störmthal, près Leipzig, pour l'inauguration de l'orgue: le premier chœur est écrit en forme d'ouverture française; le premier air est un rondo, le second une gavotte, le troisième une gigue et le quatrième un menuet.

De même, la cantate „Preise Jerusalem“ (No. 110), écrite pour la grande cérémonie de l'installation du nouveau Conseil de Leipzig, est essentiellement orchestrale. La cérémonie

avait lieu à St. Thomas, chaque année, au mois d'août; en 1723, elle tomba le lundi 30 août. Le 25 avril 1843, l'œuvre fut exécutée au Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Felix Mendelssohn-Bartholdy, lors de l'inauguration du monument de Bach sur la place de l'école St. Thomas.

Parmi les cantates de la première année, plusieurs ont en guise d'introduction soit de la première, soit de la seconde partie, une „Sinfonia" pour orchestre. Dans la cantate „Die Elenden sollen essen" (No. 75), nous rencontrons même un choral pour orchestre seul. Bach aimait, on le sait, à faire des effets avec la mélodie de choral exécutée en Leitmotiv par l'orchestre. Citons comme exemple la cantate „Du wahrer Gott und Davidssohn" (No. 23). Elle fut écrite, disions-nous, pour le dimanche Estomihi, dont l'Evangile raconte la guérison de l'aveugle de Jéricho (Luc 18, 31-43). L'aveugle implore, en un récitatif, Jésus qui passe: „Ô, ne passe pas, sauveur!". En même temps, on entend au dessus des harmonies des violons l'„Agnus dei" chanté d'une façon plaintive par les hautbois; plus tard, le chœur s'emparera de cette même mélodie. La cantate „Die Elenden sollen essen" (No. 75), a pour Leitmotiv le choral „Was Gott tut, das ist wohlgetan", la cantate „Wachet und betet" (No. 70), le choral „Es ist gewißlich an der Zeit".

Qu'il nous suffise de ces quelques indications générales. Entrer dans le détail des cantates de cette première année nous entraînerait trop loin. Sur chacune d'elles Spitta a écrit une notice particulière à laquelle nous renvoyons le lecteur. La monotonie qu'entraine d'ordinaire pareille énumération, a été habilement évitée par le grand historien, qui, par contre, a peut-être le tort de ne pas faire ressortir suffisamment les lignes principales de l'œuvre et de mettre trop peu en lumière les grands principes qui guidaient Bach dans la composition et les procédés typiques qui lui sont familiers. Bach était un esprit systématique; partant, pour le bien connaître

et donner de son art une idée juste, il faut l'étudier d'une façon systématique. Nous nous contentons donc ici d'esquisser l'histoire littéraire de ses œuvres, afin de bien mettre en évidence les différentes phases de son activité; nous donnerons plus tard une analyse, non des cantates isolées, mais des éléments constitutifs de la musique de Bach en général.

Le Magnificat et la Passion selon St. Jean.

Edition de la Bachgesellschaft: T. XIe, 1e partie
et T. XIIe, 1e partie.

On se souvient que dans les églises de Leipzig les éléments essentiels de la messe catholique, le Kyrie, le Gloria et le Sanctus, figuraient à l'office. Aux grands jours de fête, on les exécutait en musique „concertante“, figuraliter, comme on disait; le Sanctus était joué après la prédication du matin. Le Magnificat se chantait après la prédication des Vêpres, à Noël, à Pâques et à la Pentecôte.

C'est donc pour Leipzig que Bach copia une Messe à six voix de Palestrina, une autre de Lotti et un Magnificat de Caldara. Nous possédons bien d'autres copies encore, mais sans être à même d'en indiquer l'auteur. Elles nous sont parvenues sans couverture et, malheureusement, Bach avait l'habitude de n'inscrire le titre et l'auteur que sur la couverture. Outre celles que nous venons de citer, nous possédons en tout quatre Messes, un Magnificat, trois Sanctus et deux Kyrie dans des copies de Bach. Certaines de ces compositions sont d'une valeur tout à fait douteuse et l'on se demande, vraiment, comment Bach eut la patience de les copier[1]. Il ne put s'empêcher, d'ailleurs, de faire ça et là quelques retouches.

Dès la première année de Leipzig, il songea à écrire lui-même des compositions latines. Parmi les quatre Sanctus

---

1. Voir la préface de Rust au Tome XIe (1e partie) de la Bachgesellschaft.

authentiques qui nous sont parvenus (do majeur, ré mineur, ré majeur, sol majeur), Spitta croit reconnaître celui qu'il écrivit pour le jour de Noël 1723: c'est le Sanctus en do majeur, dont l'invention rappelle, en effet, beaucoup la cantate „Christen ätzet diesen Tag" (No. 63), composée pour ce même jour.

Il était d'usage qu'aux grands jours de fête la cantate fût chantée par le chœur principal, sous la direction du Thomascantor dans l'église à laquelle était attaché le Superintendent, c'est à dire le président du consistoire. Du temps de Bach, c'était le pasteur Deyling de St. Nicolas. Aux jours de fête, c'était donc le maître lui-même qui dirigeait la cantate du matin à St. Nicolas, tandis que le premier préfet dirigeait la cantate à St. Thomas. L'après-midi — aux jours de fête on exécutait aussi une cantate l'après-midi — le préfet dirigeait à St. Nicolas la cantate qui avait été donnée le matin à St. Thomas, et Bach exécutait la sienne à St. Thomas. Après le sermon venait le Magnificat. Pour Noël 1723, il composa le grand Magnificat en ré majeur. Il existait de lui encore un autre Magnificat pour soprano solo avec orchestre; l'autographe appartenait au professeur S. W. Dehn, chez qui Rust déclare l'avoir encore vu; mais après la mort du possesseur, il disparut. C'est à dire qu'une œuvre de Bach s'est perdue de nos jours, pour ainsi dire, sous les yeux des auteurs de la grande édition de la Bachgesellschaft.

Le grand Magnificat nous est parvenu en deux partitions autographes: une ancienne en mi bémol et une plus récente en ré majeur. La partition primitive est écrite à la hâte et presque illisible; n'oublions pas que Bach était obligé de travailler très rapidement cette première année. Pour une reprise de l'œuvre, il revit la partition et fit une série de corrections très heureuses, surtout dans les soli. L'instrumentation, elle aussi, subit des changements: ce n'est qu'alors, par exemple, qu'il ajouta les deux flûtes. Quand Pölchau, en 1811,

publia le Magnificat chez Simrock — c'est une des premières œuvres pour chœur qui ait été éditée — il n'eut pas connaissance de la seconde partition. Elle avait appartenu à Philippe Emmanuel Bach qui donna le Magnificat à Hambourg en 1779, ainsi que nous l'apprend un livret (Textbuch) qui se trouve avec les parties. Notons, en passant, que le fameux Zelter (1758-1832), qui trouvait que Bach s'appliquait trop peu à écrire d'une façon simple et correcte, s'attaqua aussi au Magnificat et fit remarquer que la fugue pour chœur „Sicut locutus" était quelque peu défectueuse. Et pourtant, le Magnificat restera l'une des œuvres les plus belles, peut-être l'œuvre la plus populaire de Bach; c'est une de celles qui, dès leur apparition, contribuèrent à le faire connaître et à le faire aimer.

L'on sait que dans les églises allemandes du Moyen-Age on représentait la Nativité pendant les vêpres de Noël; de leurs chants Marie et Joseph berçaient l'enfant Jésus et des enfants représentant les anges faisaient entendre le Gloria et des chorals. Cet usage se maintint à Leipzig jusqu'au XVIIIe siècle. En vain le Conseil avait-il essayé de l'abolir: la coutume l'emporta sur l'autorité, et du temps de Bach encore, on représentait la Nativité aux vêpres de Noël comme jadis. La première partition du Magnificat est là pour attester le fait: elle contient les chants qui accompagnaient la représentation de la Nativité ou du „Kindelwiegen" (bercement de l'enfant), comme on dit en allemand.[1]

Ces chants n'étaient pas exécutés par le chœur qui chantait le Magnificat, mais par quelques choristes postés sur la tribune du petit orgue à l'autre bout de l'église, en face du

1. Ce sont: 1) Le choral: „Vom Himmel hoch" en forme de petit motet après le „Et exultavit".
2) Le choral: „Freuet euch und jubilieret" après le „Quia fecit".
3) Le Gloria in excelsis après le „Fecit potentiam".
4) Le „Virga Jesse floruit", une strophe d'une hymne moitié latine, moitié allemande du Moyen-Age, après le „Esurientes implevit".
Voir ces chants à l'appendice du T. XIe (1e partie).

grand orgue. Le Magnificat, dans la partition primitive, exigeait donc deux orgues et deux chœurs en vis à vis, tout comme la partition de la Passion selon St. Matthieu. Ces effets de répons étaient très à la mode à l'époque: on exécutait même des motets entiers avec des chœurs séparés. Pour le second centenaire de la Réformation, en 1717, Kuhnau avait composé une cantate à trois chœurs séparés qui fut exécutée à l'église de l'Université. Dans cette même église, du temps de Kuhnau, il n'y avait pas de place pour le chœur devant l'orgue; on exécutait donc la cantate dans la nef, vis à vis de l'autel, et l'orgue accompagnait malgré la distance. En intercalant des morceaux destinés à être chantés du haut de la tribune du petit orgue, Bach ne faisait que se conformer à l'usage qu'il trouvait établi à Leipzig.

La seconde partition du Magnificat ne mentionne plus ces morceaux. C'est que la reprise à laquelle elle était destinée, n'eut pas lieu à Noël, mais à Pâques ou à la Pentecôte, où l'on exécutait également le Magnificat aux Vêpres; dès lors, les morceaux qui accompagnaient la représentation de la Nativité n'avaient plus de raison d'être.

Le Vendredi Saint 1724, le maître fit exécuter sa première Passion à Leipzig: la Passion selon St. Jean.

Est-ce bien là la première Passion qu'il ait écrite? D'après le nécrologue, il en aurait composé cinq. Rochlitz, un des historiens de la musique les plus notoires des débuts du XIXe siècle, raconte dans le quatrième volume de sa publication „Für Freunde der Tonkunst“ (p. 282 et suiv), qu'étant au collège de Leipzig, il a chanté trois Passions de Bach sous la direction de Doles. Or nous possédons encore une troisième Passion de Bach, outre celle de St. Jean et St. Matthieu: la Passion selon St. Luc[1].

Toutefois, son authenticité est douteuse. L'autographe est de Bach, incontestablement; l'on y trouve aussi le J. J.

1. Elle se trouve publiée dans l'édition de la Bachgesellschaft.

(Jésus Juva) des compositions authentiques. De plus, dans son catalogue de 1761, Breitkopf la mentionne déjà comme une composition du maître. Par contre, la partition elle-même ne rappelle en rien l'auteur des grandes Passions. Spitta[1], qui essaie de défendre son authenticité, a beau admettre que nous sommes en présence d'une composition écrite avant Weimar: l'hypothèse n'explique rien, car les autres compositions de jeunesse sont incomparablement supérieures à cette Passion. Et cependant, à y regarder de près, on trouverait dans cette musique sans caractère certains traits qui pourraient bien être de Bach. Le plus curieux, c'est que l'autographe de la partition est très probablement postérieur à 1730. Bach a donc donné l'œuvre après avoir fait entendre les deux grandes Passions! Or nous savons combien il était indulgent, disons plus, aveugle, quand il s'agissait des compositions d'autrui et combien il était sévère pour les siennes. S'il avait repris une de ses anciennes Passions, il ne l'aurait pas recopiée telle quelle, mais, étant donné ses habitudes, il n'eût point manqué de la remanier à fond. La Passion selon St. Luc ne peut donc pas être de lui; cette fois encore, nous avons à faire à l'œuvre d'un auteur inconnu que Bach aura recopiée non sans faire çà et là quelques changements heureux; ce sont là les rares lueurs qui brillent parmi toute cette insignifiance.

La Passion selon St. Jean est donc, en réalité, la première qu'il ait écrite. C'était la quatrième Passion „moderne“ qu'on exécutait à Leipzig; Kuhnau, on le sait, n'avait pu se décider qu'en 1721 à donner une Passion en style d'opéra. Si les négociations qui précédèrent la nomination de Bach n'avaient pas trainé en longueur, au lieu de commencer ses fonctions le dimanche après la Trinité, il eût déjà pu être installé pour le Vendredi Saint et la Passion selon St. Jean eût été exécutée dès 1723. Afin d'être prêt pour toute éventualité, il

1. Sur la question des cinq Passions voir Spitta II p. 334 et suivantes.

se mit donc au travail à Cöthen déjà, pendant l'hiver 1722 à 1723. Ne trouvant pas de librettiste, il se décida, impatient qu'il était de commencer, à faire son texte lui-même, en utilisant le célèbre texte de Brockes que Haendel et les maîtres Hambourgeois avaient mis en musique. Certains airs de la Passion selon St. Jean ne sont que des paraphrases du texte de Brockes[1]. Et si heureux sont parfois ces remaniements qu'on pourrait supposer que le maître s'est fait aider par un homme de la partie, par un poète. La parodie que nous lui avons vu faire d'une cantate profane ne dénote-t-elle point une main inhabile et une absence complète de distinction littéraire? Point de doute, par contre, qu'il n'ait choisi lui-même les strophes de chorals. Le tout est assez heureusement combiné en vue de la composition musicale, autant toutefois que le permet le texte le l'Evangile selon St. Jean plutôt monotone et, dramatiquement, bien inférieur à celui

---

1. Voici les emprunts que Bach a faits à la Passion de Brockes:

1) Air pour Alto:	Von den Stricken meiner Sünden.
2) Arioso pour Basse:	Betrachte meine Seel.
3) Air pour Ténor:	Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken.
4) Air pour Basse:	Eilt ihr angefochtnen Seelen.
5) Arioso pour Ténor:	Mein Herz, in dem die ganze Welt.
6) Air pour Soprano:	Zerfließe mein Herze.
7) Chœur:	Ruhet wohl.

Pour donner une idée des remaniements que le maître fait subir à ses modèles, citons les textes des No. 5 et 6 d'après Brockes et d'après Bach.

Brockes

Seele.

„Bei Jesus Tod und Leiden leidet
des Himmels Kreis, die ganze Welt;
der Mond, der sich in Trauer kleidet,
giebt Zeugnis, daß sein Schöpfer fällt;
es scheint als lösch in Jesus Blut
das Feur, der Sonne Strahl und Gluth;
man spaltet ihm die Brust, — die kalten
Felsen spalten,
zum Zeichen, daß auch sie den Schöpfer
sehn erkalten.
Was thust denn du, mein Herz?
Ersticke Gott zu Ehren,
in einer Sündfluth bittrer Zähren."

Bach

Ténor.

„Mein Herz, in dem die ganze Welt
bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
die Sonne sich in Trauer kleidet,
der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
die Erde bebt, die Gräber spalten,
weil sie den Schöpfer sehn erhalten;
Was willst du deines Ortes thun?

Soprano.

Zerfließe mein Herze, in Fluthen der Zähren
dem Höchsten zu Ehren,
Erzähle der Welt und dem Himmel die Noth,
dein Jesu ist todt."

L'idée d'introduire des questions et des réponses pour donner de l'animation au texte de Brockes est certainement de Bach, car il avait une préférence marquée pour tous les textes en dialogue.

de St. Matthieu. Aussi Bach, pour rompre la monotonie, n'hésite-t-il pas à intercaler dans le texte de St. Jean certains traits du récit de St. Matthieu, le repentir de St. Pierre, par exemple, et le tremblement de terre qui suit la mort de Jésus.

La Passion selon St. Jean est donc une œuvre hâtive; on a l'impression que Bach commença à écrire avant d'avoir arrêté le plan de l'ensemble et que, dans la suite, il ajouta tout simplement un morceau à l'autre. Sinon, eût-il taillé aussi peu avantageusement les scènes dans le texte?

La Passion selon St. Matthieu, à cet égard, comme à tant d'autres, est supérieure à la Passion selon St. Jean. C'est à ce travail hâtif qu'il faut également attribuer l'entière similitude musicale de certains chœurs; du moins ne voit-on aucune raison esthétique qui puisse justifier cette identité.[1] De même, les récitatifs n'atteignent point à la beauté de ceux de la Passion selon St. Matthieu. C'est que le texte, plutôt ingrat, ne porte point le compositeur. Bref, les raisons s'accumulent qui expliquent l'infériorité de la sœur aînée vis à vis de la sœur cadette.

A la première audition de la Passion selon St. Jean se rattache un épisode qui nous est déjà connu. Les deux églises, St. Nicolas et St. Thomas, alternaient pour la représentation des Passions. On en avait décidé ainsi en 1721, quand Kuhnau avait exécuté sa Passion à St. Thomas. En 1724, c'était donc le tour de St. Nicolas, mais comme la place pour le chœur et l'orchestre était assez restreinte dans cette église, Bach, sans demander l'autorisation du Conseil, décida que la Passion serait donnée à St. Thomas et fit imprimer les programmes en conséquence. Là dessus, les pasteurs de St. Nicolas de porter plainte auprès du Conseil

1. Voici ces chœurs identiques:
a) „Wäre dieser nicht ein Übelthäter" = „Wir dürfen niemand tödten"
b) „Sei gegrüßt lieber Judenkönig" = „Schreibe nicht der Judenkönig"
c) „Wir haben ein Gesetz" = „Lässest du diesen los"
d) „Jesum von Nazareth" = „Nicht diesen sondern Barrabam" = „Wir haben keinen König".

et celui-ci de décider dans la séance du 3. Avril — l'audition devait avoir lieu le Vendredi Saint 7 Avril — que monsieur le Cantor avait à se conformer aux usages établis et que la Passion serait donnée à St. Nicolas.[1] Bach dut donc, au dernier instant, modifier les dispositions prises et faire imprimer de nouveaux programmes. Toutefois, le Conseil se déclara prêt à supporter les frais d'impression des premiers, que Bach eût dû payer de sa bourse, l'envoi des programmes étant à Leipzig comme à Lübeck une entreprise privée du Cantor. C'était là, en vérité, beaucoup de délicatesse et d'amabilité de la part du Conseil.

La Passion qui fut exécutée en 1724 était bien différente de la Passion selon St. Jean telle que nous la connaissons. Elle n'a subi pas moins de quatre remaniements consécutifs, à en juger d'après les partitions et les parties.[2] Nous possédons en effet deux partitions de cette même Passion: l'une, plus ancienne, est en partie autographe, l'autre, la partition définitive, est une copie qu'Emmanuel Bach fit faire à Hambourg lorsqu'il y exécuta l'œuvre. Les parties existent même en trois rédactions. Voici, en deux mots, l'histoire des différents remaniements. La Passion selon St. Jean de 1724 débutait par un chœur-choral sur le texte: „O Mensch, bewein dein Sünde gross“ (Homme pleure ton grand péché) et se terminait par une fantaisie pour chœur sur le choral: „Christe du Lamm Gottes“ (Agnus dei). A la seconde rédaction, Bach remplaça le premier chœur par le chœur actuel „Herr unser Herrscher“ (Dieu notre Seigneur); l'ancien premier chœur de la Passion selon St. Jean devint le chœur final de la Passion selon St. Matthieu. Le choral final: „Christe, du Lamm Gottes“[3] fut remplacé par cet autre: „Ach Gott, laß dein

---

1. Voir Spitta II p. 783.
2. Voir la préface de Rust. Tome XIIe (1ère partie).
3. Cet ancien choral de la Passion selon St. Jean figurera plus tard dans la cantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ No. 23.

lieb Engelein." Trois airs furent également remplacés.[1] Cette seconde rédaction fut faite, probablement, à l'occasion d'une reprise de l'œuvre en 1727.[2] Quand la Passion fut représentée une troisième fois, après 1730, elle contenait, entre autres, une Sinfonia dont pas une note ne nous est parvenue.[3] Pour une quatrième représentation dont nous ignorons la date, l'œuvre subit d'abondants changements de détail. C'est ici qu'il faut voir le maître à l'œuvre, si l'on veut se faire une idée de l'artiste consciencieux qui est en lui. Le premier chœur, par exemple, est entièrement remanié. Cette mise au point date probablement des dernières années de Leipzig, où le maître entreprit la révision de toutes ses œuvres importantes, afin de leur donner leur forme définitive.

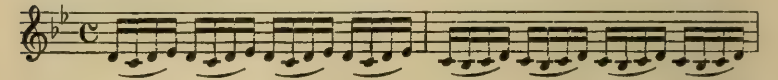
Nous ignorons l'impression que produisit cette Passion à la première audition, de même que nous ignorons l'effet produit par la Passion selon St. Matthieu. Toutefois, il est à supposer que le public ne fut pas empoigné sur le coup, les beautés de la Passion selon St. Jean n'étant point de celles qui se révèlent au premier abord. La Passion selon St. Matthieu est, en cela, plus idéalement populaire. C'est que Bach, en vrai poète, a subi l'influence du texte de l'Evangile selon St. Jean, texte en quelque sorte contradictoire: il attire par sa profondeur et, malgré tout, il laisse froid, car il lui manque le charme naturel. La musique de Bach en est l'expression fidèle: il faut se faire violence pour aborder la Passion selon St. Jean. Mais, une fois bien au point, l'on se sent conquis et comme attaché par la beauté sévère et presque austère de cette Passion, beauté „intelli-

1. L'air pour Ténor „Ach mein Sinn" remplaça l'air „Zerschmettert mich", L'arioso „Betrachte meine Seel" remplaça l'air „Windet euch nicht so, geplagte Seelen"; l'air avec choral „Himmel reiße, Welt erbebe" fut éliminé.

2. Voir Spitta II p. 812 et suivantes.

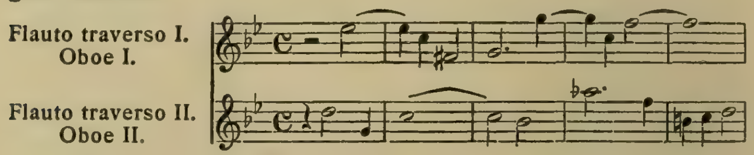
3. Cette Sinfonia se trouvait à la place du récitatif: „Und siehe da" qui décrit le tremblement de terre.

gible“ comme celle d’une idée philosophique.[1] C’est que la musique de Bach est philosophique comme l’Evangile selon St. Jean, qui n’est qu’une méditation sur la révélation de la divinité dans l’humilité. Fasciné par cette idée, Bach sentit que le chœur d’introduction „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Homme pleure ton grand péché) était déplacé, parce qu’il ne se rattachait en rien à la philosophie de l’Evangile selon St. Jean. Il le remplaça donc par le chœur actuel „Dieu notre Seigneur“ où il essaie d’exprimer la philosophie du quatrième Evangile. C’est dire que nous avons à faire à une musique éminemment symbolique. Les doubles croches des violons qui semblent suspendues en l’air, éveillent la sensation d’une clarté diaphane et mystérieuse et symbolisent l’esprit divin qui se contemple lui-même:



Les basses qui s’avançent toujours en croches ne sont que de grands points d’orgues animés représentant l’idée de l’infini:

Les hautbois et les flûtes expriment la souffrance; ils ne forment pas un thème déterminé; ce ne sont que d’immenses gémissements:



Plus loin, quand intervient la phrase: „Montre-nous que tu es le véritable fils de Dieu toujours, même dans la plus

1. Je parle par expérience: voilà trois fois que je tiens l’orgue pour l’exécution de la Passion selon St. Jean; chaque fois, je me suis mis à l’étude avec regret. Mais une fois les premières répétitions passées, je me sentais saisi au point de ne plus pouvoir goûter la Passion selon St. Matthieu.

grande humiliation" les violons s'éteignent et le motif en doubles croches descend dans les basses:



N'est-ce point là un symbolisme poussé à l'extrême? Aussi bien, nous savons que toute explication d'une pareille musique ne saurait être que le symbole d'un symbole et que l'idée du musicien s'alourdit et se fausse dès qu'on la représente à l'aide des mots. Mais il y a des cas où Bach ne nous laisse que l'alternative: ou bien trouver telle ou telle explication, ou bien avouer que la musique est une énigme. Le premier chœur de la Passion selon St. Jean ne saurait, en aucun cas, être regardé comme de la musique pure. Il faut donc y chercher un symbole et alors c'est tout un monde qui s'ouvre devant nous.[1]

XXII. Les cantates de 1724-1727.

Les œuvres de la première année de Leipzig sont, pour la plupart, écrites sur du papier marqué I. M. K. Le maître se servit de ce papier jusqu'en septembre 1727, c'est-à-dire jusqu'à la composition de l'Ode funèbre. Alors apparaît un autre papier marqué M. A. dont la provision durera plusieurs années.

Trente cinq cantates, en tout, sont écrites sur le papier I. M. K.[2]; une vingtaine appartiennent à la première année; les autres ont été composées entre 1724 et 1727.[3] Cette

1. Même Spitta qui conteste toute intention descriptive et, autant que possible, évite d'expliquer la musique de Bach par le symbole, se sent contraint de commenter le premier chœur de la Passion selon St. Jean (voir Spitta II p. 365 et 366). Suivant lui, l'orchestre symbolise la douleur et le chœur la gloire divine.

2. Voir la liste de ces cantates chez Spitta II p. 776.

3. Voici, d'après Spitta, la liste des cantates composées de la Trinité 1724 jusqu'à septembre 1727:

„Siehe zu, daß deine Gottesfurcht" (2e dim. après la Trinité) No. 179.
„Lobe den Herrn, meine Seele" (12e dim. après la Trinité) No. 69.
„Es erhub sich ein Streit" (St. Michel) No. 19.

chronologie est confirmée par maintes affinités que présentent ces cantates. La cantate „Wo gehest du hin" (No. 166), par exemple, ressemble de très près à la cantate „Wahrlich, wahrlich, ich sage euch," (No. 86), et la cantate „Herr, gehe nicht ins Gericht" (No. 105), est intimement apparentée à la cantate „Schauet doch und sehet" (No. 46). Quant à la cantate „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (No. 157), nous pouvons en préciser la date: elle fut composée pour le service funèbre du chambellan Johann Christian von Pönickau qui eut lieu le 6 février 1727. Bach l'écrivit de telle façon qu'avec quelques changements, il pût en même temps en faire usage pour la fête de la Purification.

Parmi ces cantates, tout comme parmi celles de la première année, il s'en trouve quelques-unes qui reposent sur des morceaux anciens. Par exemple, la cantate „Herz und Mund und Tat und Leben" (No. 147), a été composée à Weimar pour le quatrième dimanche de l'Avent 1716; en 1727 elle devint une cantate pour la Visitation. La cantate „Erforsche mich Gott" (No. 136), semble être la parodie d'une cantate profane, car le texte est entièrement étranger à la musique. Notons, en passant, qu'Anne Madeleine copia les parties d'or-

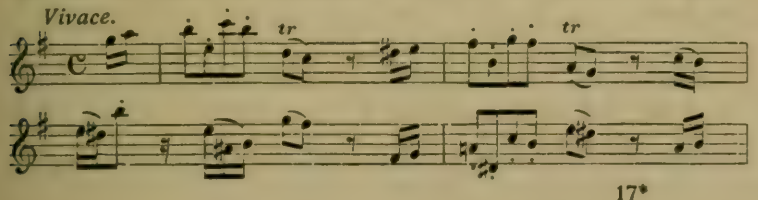
---

„Ich lasse dich nicht" (Purification) No. 157.
„Herz und Mund und That und Leben" (Visitation) No. 147.
„Herr Gott dich loben wir" (Te Deum; Nouvel an) No. 16.
„Herr wie du willst" (3e dim. après l'Epiphanie) No. 73.
„Alles nur nach Gottes Willen" (3e dim. après l'Epiphanie) No. 72.
„Nimm was dein ist" (Septuagésime) No. 144.
„Leichtgesinnte Flattergeister" (Sexagésime) No. 181.
„Halt im Gedächtnis" (Quasimodo) No. 67.
„Du Hirte Israels" (Misericordias) No. 104.
„Wo gehst du hin" (Cantate) No. 166.
„Wahrlich ich sage euch" (Rogate) No. 68.
„Sie werden euch in den Bann thun" (Exaudi) No. 44.
„O Ewigkeit du Donnerwort" (1e composition; 1er dim. après la Trinité) No. 20.
„Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe" (St. Jean) No. 167.
„Erforsche mich Gott" (8e dim. après la Trinité) No. 136.
„Thue Rechnung, Donnerwort" (9e dim. après la Trinité) No. 168.
„Herr gehe nicht ins Gericht" (9e dim. après la Trinité) No. 105.
„Schauet doch und sehet" (10e dim. après la Trinité) No. 46.
„Du sollst Gott deinen Herren lieben" (13e dim. après la Trinité) No. 77.
„Liebster Gott, wann werd ich sterben" (16e dim. après la Trinité) No. 8.
„Gottlob nun geht das Jahr zu Ende" (Dim. après Noël) No. 28.
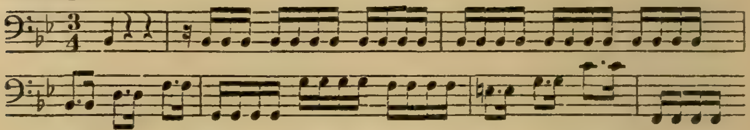
chestre et de chœur de deux de ces cantates (No. 166 et No. 167). Les œuvres dont nous nous occupons présentement sont plus riches et d'un travail plus fouillé que celles de la première année; de même, les symphonies qu'on y rencontre ne sont plus simplement des ouvertures, mais elles se trouvent étroitement rattachées au texte.

Arrêtons-nous à la cantate: „Liebster Gott, wann werd ich sterben" (Dieu, quand vais-je mourir?) (No. 8). Déjà la cantate: „Du wahrer Gott und Davidssohn" (No. 23) nous a montré avec quelle intensité Bach se représente les scènes bibliques; c'est le cas aussi de cette cantate qui traite l'Evangile du fils de la veuve de Naïn. En écrivant le premier chœur, Bach voit, comme seul peut voir un peintre, le convoi funèbre sortir de la porte de la ville, ainsi qu'il est dit dans l'Evangile, et la scène se déroule accompagnée par un glas funèbre en mi-majeur; les petites clochettes des prés sonnent à l'unisson avec les cloches du bourg sur la colline. „Ein Tonbild wie aus Glockenklang und Blumenduft gewoben, die Stimmung eines Kirchhofs im Frühling atmend", dit Spitta. („C'est là un tableau musical qui se compose en quelque sorte de sons de cloches et de parfums de fleurs et respire la poésie des cimetières aux jours de printemps").

Cette même intensité d'imagination, nous la retrouvons dans la cantate „Leichtgesinnte Flattergeister" (Esprits volages) No. 181. Le sujet en est la parabole du semeur, laquelle nous montre les oiseaux du ciel venant picoter la semence. Bach, dans le premier air, évoque la vision d'une bande de corbeaux qui s'abattent sur le champ ensemencé; on croit voir un oiseau qui bat des ailes en touchant le sol de ses pattes allongées:



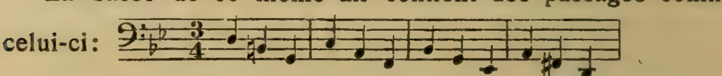
Le thème de l'air suivant représente, par les staccati de la basse, les épines et les ronces dont parle cette même parabole. Citons encore l'air „Dein Wetter tut sich auf von weitem“ de la cantate: „Schauet doch und sehet“ (No. 46), où il est parlé d'un orage qui s'avance menaçant du fond de l'horizon. Le texte inspire à Bach une description orchestrale d'une beauté terrible. A lui seul, le mouvement de la basse suffit à donner une idée de l'angoisse qu'il a su mettre dans cette musique.



Dans la cantate „Sie werden euch in den Bann thun“ (Ils lanceront sur vous l'anathème) No. 44, il a exprimé d'une façon non moins saisissante la terreur du mot „Bann“ (anathème) par le thème suivant:



La basse de ce même air contient des passages comme celui-ci:



Rien de plus étonnant que la simplicité des moyens qu'emploie le maître pour se faire comprendre. Dans la cantate pour le dimanche de Rogate „Wahrlich, ich sage euch“ (No. 86), il veut traduire la parole du Christ: „En vérité, en vérité je vous le dis, ce que vous demanderez au Père en mon nom il vous le donnera“ (St. Jean 16, 23). Sur ces paroles le maître écrit un air en fugue sévère; l'orchestre en exécute quatre parties et le chant, avec une rigoureuse nécessité, vient s'ajouter comme cinquième partie. La nécessité rigoureuse avec laquelle se développe cette fugue est symbolique: toute prière adressée au nom du Fils sera, de toute nécessité, exaucée par le Père.

En feuilletant ces cantates, on a l'impression que Bach fait des efforts puissants pour arriver à des effets descriptifs. Ce qu'il avait entrevu dans les œuvres de Weimar et de Cöthen, il se sent la force de le réaliser, maintenant qu'il est en pleine possession de la science de l'orchestre. Mais, en même temps, il semble qu'il se rende vaguement compte que la forme de la cantate moderne créée par Neumeister et Picander ne peut que lui être un obstacle dans la voie où il s'engage. En outre, les libretti de cette époque sont les plus mauvais qui lui aient jamais été fournis. Picander n'était alors qu'un commençant — son premier recueil de textes de cantates parut en 1724-1725 — et il ne se mettait point en frais pour découvrir des idées saillantes dans l'Evangile qu'il s'agissait de traiter en cantate. Ce sont toujours les mêmes lieux communs; le plus souvent il suffirait de changer un mot pour que le même texte s'adapte à n'importe quel Evangile[1]. Or, c'est à ce moment que Bach cherche précisément à revenir à l'ancienne cantate allemande, où le musicien s'inspirait de versets bibliques et de strophes de choral sans avoir recours à un librettiste. Une série d'œuvres composées alors représentent la cantate telle qu'il l'eût écrite, s'il n'eût subi l'influence de la musique italienne. Le chef-d'œuvre en l'espèce, c'est la cantate „Herr, wie du willst, so schicks mit mir!" (No. 73), cantate-choral, modernisée toutefois en ce sens que le chœur d'entrée est entrecoupé de récitatifs libres. Ces arrangements de textes de choral sont une trouvaille de

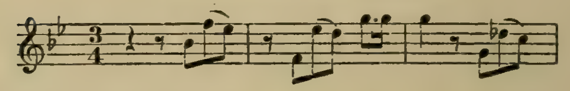
---

1. Voici comme exemple le récitatif de la cantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (No. 179):

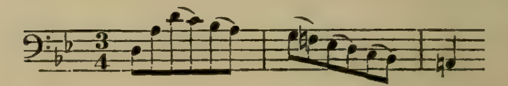
„Das heutge Christentum ist leider schlecht bestellt:
die meisten Christen in der Welt sind laulichte Laodicäer
und aufgeblasne Pharisäer, die sich von außen fromm bezeigen
und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen;
Im Herzen aber steht ein stolzer Eigenruhm,
sie gehen zwar in Gotteshaus und thun daselbst die äußerlichen Pflichten:
macht aber dies wohl einen Christen aus?
Nein! Heuchler könnens auch verrichten".

Picander, trouvaille malheureuse, hâtons-nous de le dire, car le langage de ces récitatifs ne s'accorde en aucune façon avec le texte classique du choral, et les réflexions du librettiste ne semblent que plus banales encore à côté de la profonde poésie du choral ancien; mais c'était là pour Bach et Picander un moyen de moderniser la cantate-chorale. Plus tard, un bon nombre des plus beaux chorals seront ainsi convertis en textes de cantates. Dans cette première cantate, cependant, la musique fait tout oublier. Il s'agit de traduire les paroles: „Dieu, fais de moi ce qu'il te plaira.“ Des quatre premières notes de la mélodie du choral Bach tire le motif suivant: qui rappelle le „Schicksalsmotiv“ de la cinquième Symphonie de Beethoven. C'est ce Leitmotiv que l'orchestre répète sans cesse, l'offrant au chœur qui se refuse à ses instances, puis finit par céder: dans les dernières mesures il l'accepte et le répète par trois fois. Le grand air de la cantate est également bâti sur la phrase „Dieu, comme tu voudras.“ A vrai dire, ce morceau n'est pas un air — le chant commence sans prélude aucun — mais un arioso en trois phrases d'une déclamation fort simple qui s'élève sur une description orchestrale saisissante.

Première phrase: „Dieu, si tu le veux, les souffrances de la mort arracheront des soupirs à mon cœur.“
On entend les soupirs:



Deuxième phrase: „Dieu, si tu le veux, mes membres tomberont en cendre et en poussière.“
L'orchestre depeint l'anéantissement:

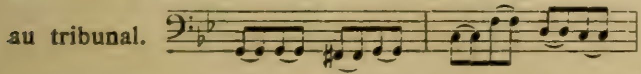


Troisième phrase: „Dieu, si tu le veux, les cloches funèbres tinteront.“ On entend le glas funèbre:

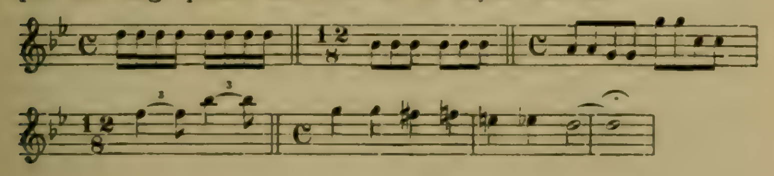


Cet air n'est donc autre chose que l'arioso de l'ancienne cantate allemande transformé et idéalisé sous l'influence de la musique orchestrale. Avec les ariosos de la Passion selon St. Matthieu, il compte parmi les déclamations musicales les plus parfaites du maître.
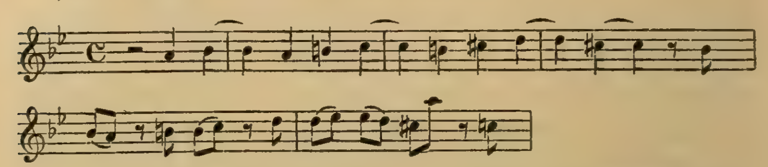
Nous retrouvons le Bach allemand qui se cherche lui-même dans la cantate: „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (Dieu, n'entre pas en justice avec moi) No. 105. Le premier chœur dépeint la terreur de l'homme qui va être traîné au tribunal.



Ce même motif revient dans l'air „Wie zittern und wanken“ (Comment tremblent et trébuchent), où Bach confie la basse à l'alto en renonçant à l'accompagnement de l'orgue, afin de faire bien saillir l'effarement dans les doubles croches répétées: Le choral de la fin „Nun ich weiß, du wirst mich stillen“ (Maintenant que je sais que c'est toi qui me calmeras) amène l'apaisement. Au début, l'orchestre accompagne encore avec les doubles croches répétées, puis par des triolets, puis par des croches et va se calmant de plus en plus jusqu'à la quiétude complète. Cette transformation, dont on chercherait en vain d'autres exemples dans la musique classique, s'accomplit en vingt-quatre mesures de la façon suivante:



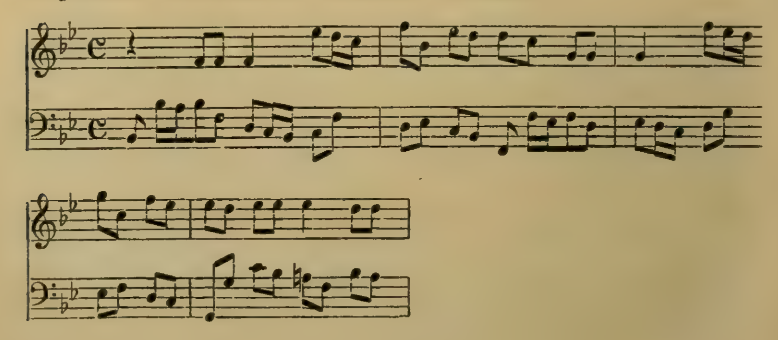
Mais ce Leitmotiv qui fait l'unité de la cantate, n'est que l'arrièrefond sur lequel se détachent les divers thèmes caractéristiques. Le thème du premier chœur (Dieu n'entre pas en justice) se compose de deux motifs:



La signification est claire. Le premier motif figure des pas humains; à travers ce rythme syncopé on voit se débattre et se raidir un homme qu'on veut entraîner de force; le second est le motif des gémissements que nous connaissons déjà pour l'avoir rencontré dans le Lamento du Capriccio et dans l'air de la cantate „Herr, wie du willt" (No. 73); nous n'avons qu'à tourner deux pages dans la cantate présente pour le retrouver encore dans l'air „Wie zittern und wanken":



L'air „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen" (Si seulement je puis faire de Jésus mon ami) nous décrit la libération du pécheur à l'aide d'un motif précipité, dont la précipitation est encore accentuée par l'antagonisme entre le phraser du thème et celui de la basse:



C'est ainsi que compose Bach quand il s'abandonne entièrement à l'esprit de la musique allemande; c'est ainsi qu'il eût écrit toujours s'il était resté allemand. Ce faisant, il eût suivi l'instinct de son génie. La musique d'influence italienne n'est qu'une déviation de son inspiration naturelle.

Les mêmes tendances s'accusent dans les cantates „Schauet doch und sehet ob irgend ein Schmerz sei“ No. 46, „O Ewigkeit du Donnerwort“ (1re composition) No. 20, „Thue Rechnung, Donnerwort“ No. 168, et „Halt im Gedächtnis“ No. 67. Les airs que nous y trouvons sont en réalité des ariosos allemands rehaussés par un accompagnement descriptif dans l'orchestre. La dernière partie de la cantate „Halt im Gedächtnis“ No. 67, pour le dimanche Quasimodo, par exemple, se compose d'un grand air où l'orchestre décrit la désolation des disciples qui après le départ du Seigneur se trouvent seuls dans la lutte contre le monde. Quatre fois, au plus fort de leur angoisse, le Christ ressuscité leur apparaît pour leur dire „La paix soit avec vous“ (St. Jean 20, 27), tableau qu'évoque Bach avec une vigueur digne d'une scène aussi grandiose.
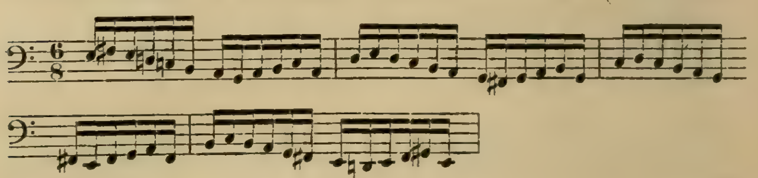
Mais, malgré tout, ces efforts furent vains; Bach ne réussit pas à s'émanciper de la musique italienne et ne se rendit pas compte des vraies tendances de son instinct musical. Il n'osa pas déclarer la guerre ouverte au Da Capo, formule commode que le maître contraint de composer souvent à la hâte devait apprécier, sans se douter qu'un pareil procédé pût devenir à l'occasion fatal à celui qui l'emploie. C'est le cas de la cantate pour la St. Michel (1724) „Es erhub sich ein Streit“ (Une lutte s'engagea) No. 19. Bach veut représenter le combat que l'armée de Satan livre à St. Michel et à ses anges; il y réussit à l'aide d'une fugue fantastique qui fait l'effet d'une vision de Michel-Ange réalisée en musique. Le sujet, composé uniquement de convulsions gigantesques, est l'archétype de tous les thèmes

sataniques qui apparaissent dans les œuvres de Bach: le maître se représente visuellement Satan comme un être en forme de serpent.

Voici le thème en question:



Pour décrire la chûte de l'armée infernale il renverse ensuite ce thème et lui imprime un mouvement descendant:



C'est une masse enchevêtrée qu'on voit choir lentement avec des efforts vains pour se retenir, fresque grandiose, qui rappelle certains des Jugements derniers de Rubens. Or, remarquons-le: le Da Capo ramène la première scène du combat. C'est donc un recul au point de vue du développement de l'action. D'un coup de pinceau maladroit le maître détruit l'effet qu'il avait produit. Ce que nous disons de ce chœur s'applique à l'œuvre entière de Bach. Son histoire est celle d'un antagonisme latent entre l'idée poursuivie et la forme employée: la forme trahit l'idée.

XXIII. L'Ode funèbre et la Passion selon St. Matthieu

Des cinq Passions dont parle le nécrologue, nous n'en possédons que trois: la Passion selon St. Jean (1724), la Passion selon St. Matthieu (1729) et la Passion selon St. Luc qui, comme nous l'avons dit, n'est point du maître, bien que classée parmi les cinq Passions traditionnelles par les fils et les élèves de Bach qui se basèrent uniquement sur

l'écriture[1]. Deux Passions sont donc perdues. L'une d'elles aurait été composée pour le Vendredi-Saint 1725; c'est du moins ce que suppose Spitta, et voici sur quelles données il fonde son hypothèse. Nous savons que Picander avait l'habitude de publier ses libretti en recueils. Or, dans le recueil de 1725[2] se trouve un texte de Passion écrit certainement pour Bach, dont Picander était le librettiste attitré depuis 1724[3]. Le maître, en mettant ce texte en musique, a dû se faire violence à lui-même, car c'est le plus mauvais de tous les textes de Passion qu'on puisse concevoir. Ce n'est qu'une pâle imitation du célèbre texte de Brockes, dont il ne retient que les défauts. L'on s'étonne d'autant plus que Bach ait pu se décider à mettre ce piteux libretto en musique que le récit de l'Evangile se trouve remplacé par un récit en vers, procédé qu'il n'approuvait pas.

Reste la dernière Passion. Où la trouver? Rust, avec Spitta, le plus grand connaisseur de Bach, nous fournit la solution du problème. Le recueil de Picander de 1732 contient le libretto d'une Passion selon St. Marc; cette Passion a dû être exécutée à St. Thomas en 1731. Or, ce texte présente une série de morceaux qui, sous le rapport métrique, correspondent à différents morceaux de l'Ode funèbre. Il s'en suit que Bach ne voulant pas laisser inutilisée la belle musique qu'il avait composée pour le service funèbre de la Princesse Christine Eberhardine, demanda à Picander d'arranger le texte de la Passion selon St. Marc de façon qu'il

---

1. Voir p. 250 de cette étude.

2. Sammlung Erbaulicher Gedanken über und auf die gewöhnlichen Sonn- und Feiertage, Leipzig 1725.

3. Voir ce texte chez Spitta II, p. 873. Voici un spécimen du récit de la Passion en vers:

„Und endlich kam die Mörder-Schaar
mit Spießen und mit Stangen,
und Judas, der ihr Führer war,
gab Jesum, nach gemachtem Schluß,
der Feinde Raserei gefangen.
Da wollt es Petrus wagen
mit seinem Schwerdte hineinzuschlagen".

s'adaptât à cette musique[1]. La cinquième Passion n'est donc pas entièrement perdue pour nous; nous la possédons: elle est identique à l'Ode funèbre[2].

Cette œuvre fut composée dans l'espace d'un mois: la Princesse était morte le 7 septembre 1727 et le service funèbre où l'on exécuta la musique de Bach eut lieu le 17 octobre à l'église St. Paul. C'est du moins la date qu'indiquent les Annales du chroniqueur de Leipzig Sicul. La partition autographe, par contre, porte la date du 18 octobre[3].

Le texte n'est pas de Picander; comme il s'agissait d'une solennité de l'Université, la tâche de librettiste échut tout naturellement au célèbre professeur Gottsched, le prince de la littérature et l'un des réformateurs de la langue allemande avant Lessing; la fameuse lutte qu'il avait entreprise contre le langage maniéré des poètes de l'époque l'avait rendu célèbre, comme l'on sait, dans les annales de la littérature de son pays. C'était un sec rationaliste, à la remorque des Français, une façon de Lamothe ou de Voltaire allemand en poésie; c'était, en tout cas, l'homme le moins qualifié pour écrire un libretto. Non seulement il n'était pas poète, mais il n'aimait pas la musique: il ne s'y intéressa que plus tard, par dévouement

---

1. Rust a développé cette hypothèse qui, à vrai dire, a toutes les apparences de la certitude dans la grande préface du Tome XXe (2e partie) où il donne un aperçu de toutes les parodies que Bach a faites lui-même de ses œuvres. C'est dans cette même préface qu'il démontre que la musique pour le service funèbre du Prince Léopold de Cöthen, dont Forkel parlait avec une grande admiration et qui, depuis 1819, est perdue, est identique à certaines parties de la Passion selon St. Matthieu.

2. Voici, par exemple, le texte du premier chœur de l'Ode funèbre et celui du premier chœur de la Passion selon St. Marc, écrit sur ce modèle:

Ode funèbre.	Passion selon St. Marc.
Laß Fürstin, laß noch einen Strahl aus Salems Sterngewölben schießen, und sieh, mit wie viel Thränengießen umringen wir dein Ehrenmal.	Geh, Jesu, geh zu deiner Pein! Ich will so lange dich beweinen, bis mir dein Trost wird wieder scheinen, da ich versöhnet werde sein.

3. Voici le titre autographe de la partition: Trauer-Musik so Bey der Lob- und Trauerrede welche auf das Absterben Ihro Königl. Maj. und Churf. zu Sachsen, Frauen Christianen Eberhardinen, Königin in Pohlen etc. und Churfürstin zu Sachsen etc. geb. Markgräfin zu Brandenburg-Bayreuth, von dem Hochwohlgeb. Herrn von Kirchbach in der Pauliner Kirche zu Leipzig gehalten wurde, aufgeführt worden von Joh. Seb. Bach a. d. 1727 d. 18. Oct.
Tombeau de S. M. la Reine de Pologne.

conjugal, une fois qu'il eut épousé une femme très musicienne à qui Krebs, un élève distingué de Bach, enseignait la composition avec le zèle de l'homme tout épris du talent et du charme de son élève. C'est à partir de cette époque (1735) que Bach fréquenta la maison du célèbre littérateur.

L'Ode funèbre, ainsi que nous l'apprend une notice de la partition autographe, ne fut terminée que deux jours avant la solennité. Malgré toutes les difficultés dont elle est hérissée, elle a donc été étudiée très à la hâte, comme mainte autre cantate. La musique en est extrêmement intéressante et fait pressentir la Passion selon St. Matthieu. Dans le premier chœur, lugubre et solennel, retentit le tintement des cloches de toutes les églises de Leipzig qui, au dire du chroniqueur, sonnèrent le glas pendant que le cortège se rendait à St. Paul. Dans le récitatif: „Der Glocken bebendes Getöne" (Le tintement tremblant des cloches), le même effet revient de nouveau; la description du glas funèbre est un des sujets affectionnés du maître qui l'a traité au moins à vingt cinq reprises différentes. Nous citions plus haut le tintement de la cantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben?" (No. 8), tout ensoleillé de poésie printanière. Ici, par contre, Bach décrit d'une façon entièrement réaliste les entrées successives des différentes cloches: d'abord c'est le flauto-traverso I, ensuite le flauto-traverso II, puis le premier hautbois, puis le second; viennent ensuite le premier violon, le second, l'alto, les deux gambes, les deux luths et, à la fin seulement, les basses. Pour terminer, c'est l'inverse qui a lieu: les petites cloches se taisent d'abord l'une après l'autre et la basse fait entendre en dernier lieu sa voix. Dans le chœur final s'annonce le rythme de $^{12}/_{8}$ qui caractérise le premier chœur de la Passion selon St. Matthieu. Pour faciliter l'exécution moderne de cette belle œuvre, Rust a remplacé le texte de circonstance par un texte d'une signification plus générale qui s'adapte parfaitement à la musique.

Arrivons à la Passion selon St. Matthieu. Bach et Picander en arrêtèrent le plan dès l'automne 1728. Or, à ce moment même, survint la nouvelle du décès du Prince de Cöthen (le 19 novembre 1728), et Bach se vit dans la nécessité de se tenir prêt pour la grande cérémonie funèbre qui devait avoir lieu au commencement de l'année 1729. Afin d'éviter les arrêts dans la composition de la Passion, il pria Picander d'écrire le texte de la Trauermusik sur le modèle des airs et des chœurs de la Passion selon St. Matthieu. Cette musique funèbre se compose donc de sept airs, d'un air avec chœur et du chœur final empruntés à la Passion selon St. Matthieu. Pour le grand chœur d'entrée, Bach eut recours au premier chœur de l'Ode funèbre[1], ce qui fait supposer qu'alors il n'avait pas encore terminé le grand double chœur de la Passion selon St. Matthieu. L'étonnant, toutefois, c'est que Forkel qui avait sous les yeux la partition de la Trauermusik et celle de la Passion selon St. Matthieu ne se soit pas aperçu de l'identité des deux compositions, preuve qu'il les a parcourues très superficiellement. Après sa mort, en 1819, quand on mit en vente ses manuscrits, la partition de la Trauermusik avait disparu; longtemps l'on crut perdue l'une des plus belles œuvres de Bach.

La partition autographe de la Passion selon St. Matthieu avec les parties, également écrites de la main de Bach, se trouve à la Bibliothèque de Berlin. Elle trahit un soin extrême: les traits sont tirés à la règle et le texte de l'Evangile est écrit à l'encre rouge pour le distinguer des autres. C'est d'après cette partition que Mendelssohn-Bartholdy monta la Passion selon St. Matthieu en 1829, événement, disions-nous, décisif

1. Voir la préface du Tome XX[e] (2[e] partie). Comme échantillon de double texte, citons le chœur final de la Passion selon St. Matthieu et celui de la Trauermusik.

Passion selon St. Matthieu.	Trauermusik pour le Prince Léopold.
Wir setzen uns mit Thränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe sanfte! Sanfte ruh! Ruht ihr ausgesognen Glieder!	Die Augen sehen nach deiner Leiche, der Mund ruft in die Gruft hinein: Schlafe süße, ruhe fein, Labe dich im Himmelreiche!

dans l'histoire de l'œuvre de Bach, car, à partir de ce moment, l'enthousiasme alla toujours croissant et, aujourd'hui, cette Passion, alors si discutée, est peut-être l'œuvre la plus populaire d'Allemagne. Elle a déjà supplanté le Messie de Haendel; il y a des villes où on la donne chaque année.

Bach avait gardé trop mauvais souvenir du texte de la Passion de 1725 pour laisser main libre à son librettiste, quand il s'agit d'en écrire une nouvelle: lui-même en traça le plan, Picander ne fit que l'aider. Tout d'abord, il lui imposa le récit de la Passion selon l'Evangile qu'il entrecoupa de versets de chorals admirablement assortis. Avec un instinct poétique très sûr, il choisit parmi toutes les strophes de choral les plus belles et les plus appropriées au texte de l'Evangile et il en encadre les différentes scènes de la Passion. Ces scènes elles-mêmes sont taillées de main de maître; Bach n'a point perdu ses peines. Que n'a-t-il assumé plus souvent la tâche de librettiste! Le langage lui aussi est incomparablement supérieur à la moyenne des textes de cantates. Certains morceaux même sont d'une allure vraiment classique. Nous voulons parler des petits récitatifs en cantilène, au nombre d'une dizaine, qui précèdent les grands airs et présentent une structure idéale au point de vue de la composition musicale. C'est un enchaînement de petites phrases dont la gradation se termine sur un double point suivi de la conclusion, ce qui est le principe même de la phrase musicale. Voici par exemple le récitatif-arioso qui intervient après la question de Pilate „Qua'-t-il donc fait de mal?“

Er hat uns allen wohlgethan:	Il nous a fait du bien à tous;
Den Blinden gab er das Gesicht;	il a donné la vue aux aveugles;
die Lahmen macht er gehend;	il a fait marcher les paralytiques;
er sagt uns seines Vaters Wort;	il nous a annoncé la parole de son [père;
er trieb die Teufel fort;	il a chassé les démons;
betrübte hat er aufgericht;	il a réconforté les affligés;
er nahm die Sünden auf und an:	il a assumé le poids de nos péchés:
Sonst hat mein Jesus nichts gethan.	A part cela, mon Jésus n'a point [fait de mal.

Peu de textes présentent un phraser musical aussi plastique; les œuvres de Wagner même ne contiennent pas de textes plus idéalement „musicaux“.

Le choix du texte des airs, lui aussi, trahit une main de maître. Bach fit avec son librettiste le triage des idées contenues dans la Passion de Brockes; il attira son attention sur les poésies de Franck, son ancien librettiste de Weimar; il lui signala dans la Passion de 1725 quelques motifs qui lui semblaient heureux: et c'est sur ces indications que Picander se mit au travail. La richesse du texte en motifs musicaux ne s'explique que par la part active que le musicien prit au travail du librettiste.

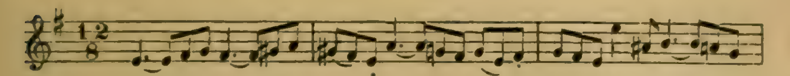
Même, une fois le texte arrêté, Bach ne se fit point scrupule d'y introduire de nouveaux effets en vue d'augmenter l'impression dramatique. Dans la pensée de Picander, par exemple, le premier morceau de la Passion devait être un air avec chœur. La Fille de Sion, le personnage allégorique des Passions de Hunold-Menantes et de Brockes, appelle les fidèles pour leur montrer le Christ:

La Fille de Sion:	Venez mes sœurs, joignez-vous à mes plaintes! Voyez!
Le chœur:	Qui?
La fille de Sion:	L'époux! Voyez-le!
Le chœur:	Comment?
La fille de Sion:	Comme un agneau!

Mais ce dialogue ainsi placé en tête de la Passion et destiné à lui servir d'entrée, manquait d'allure. Bach voyait devant lui une foule pleine de terreur et d'angoisse se pressant dans les rues de Jérusalem; il entendait les questions, les réponses, les cris proférés autour du Seigneur qui s'avance sous la croix: et c'est sous l'impression de cette vision dramatique qu'il conçut l'idée du grand double chœur avec le choral de l'Agnus dei, mais sans penser à faire dans le

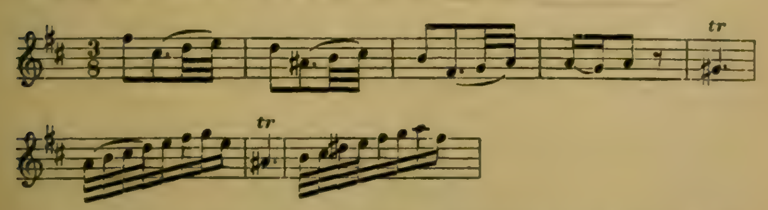
texte les changements correspondants, à remplacer le singulier „à mes plaintes“ par le pluriel: „Venez, filles, joignez-vous à nos plaintes“.

Le premier morceau de la seconde partie, par contre, a gardé sa forme originale: c'est un dialogue entre la Fille de Sion et le chœur. Les deux morceaux sont d'un effet descriptif saisissant. Le premier avec son thème lugubre, ses harmonies heurtées qui traînent sur une basse agitée, ses cris et ses réponses, donne vraiment l'impression du pêle-mêle bruyant d'une foule effarée:



Pour exécuter ce morceau tel que Bach l'a conçu, il faut en prendre le mouvement considérablement plus vite qu'on ne le fait d'ordinaire, en appuyant bien sur le staccato et en faisant porter l'accent principal sur le mi du second temps de la troisième mesure.

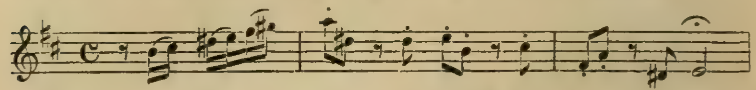
Tout autre est le motif du premier morceau de la seconde partie. La Fille de Sion erre à travers la nuit tombante dans Gethsémané, cherchant le Seigneur. Ce sont donc des pas errants et des frissons d'angoisse que figure le thème:



Ici encore, pour être dans les intentions de Bach, il faut exécuter le thème d'une façon légèrement saccadée et d'un mouvement quelque peu précipité; autrement, ce ne sont plus les pas errants et les arrêts brusques d'une femme éperdue qui se trouvent évoqués; l'effet plastique du motif disparaît.

Les récitatifs de la Passion selon St. Matthieu mériteraient une étude toute spéciale, autant pour l'art de la déclamation qui s'y révèle que pour l'art discret avec lequel Bach sait souligner les paroles par la musique. Le départ, après la sainte cène, est caractérisé par le petit motif que voici:
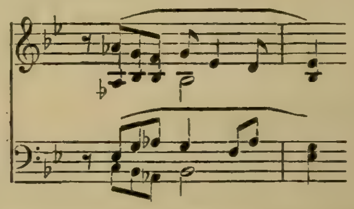
Ce sont les pas lourds du Christ humain qui marche vers la souffrance. Quelques mesures plus bas, quand Jésus dit à ses disciples: „Après que je serai ressuscité, j'irai devant vous en Galilée", l'orchestre dépeint la démarche du Christ ressuscité qui passe sur le sol sans le toucher:



Dans ce même récitatif, au moment où le Christ cite la parole du prophète: „Je frapperai le berger et les brebis du troupeau seront dispersées", l'effarement du troupeau est décrit par le motif que voici:



Une autre fois, c'est le mot „prier" qui se trouve souligné à l'aide d'une petite cadence:



Pendant le reniement de Pierre, on entend chanter le coq; après la mort du Christ, on voit le rideau du Temple se fendre du haut en bas: bref, les traits plastiques se suivent, plus intéressants les uns que les autres. Mais tout cela, et c'est

là précisément la grandeur de Bach, est destiné à passer pour ainsi dire inaperçu.

La poésie de la nature est un élément essentiel dans la Passion selon St. Matthieu. La fin de la première partie décrit la venue de la nuit terrible où eut lieu l'arrestation du Seigneur. On sent déjà planer l'angoisse dans le motif de l'air avec chœur: „Je veux veiller auprès de Jésus":

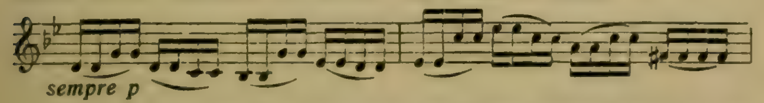
Le thème de hautbois que n'accompagne aucun instrument, retentit comme un lointain signal d'alarme. Puis, après l'arrestation, de sombres nuages s'avancent; c'est l'unisono des instruments à cordes que nulle basse ne soutient:



Ce motif obsédant se prolonge pendant les soixante-quatre mesures du duo: „So ist mein Jesus nun gefangen; Sonn' und Mond sind vor Schmerzen untergangen". A travers les ténêbres des grands arbres retentissent des cris lointains: Arrêtez, ne l'emmenez pas; la nuit devient de plus en plus obscure; tout à coup un éclair fend le ciel et le tonnerre gronde: la nature et l'enfer conjurés se déchaînent:



Dans la seconde partie, le récitatif-arioso: „Am Abend, da es kühle ward" (Quand vint la fraîcheur du soir), illustre la scène de la descente de croix. En voici le motif:

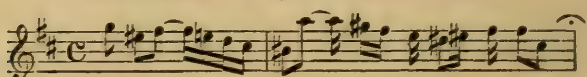


La paix sereine du crépuscule se répand sur la terre avec la trainée mystérieuse de ces doubles croches liées.

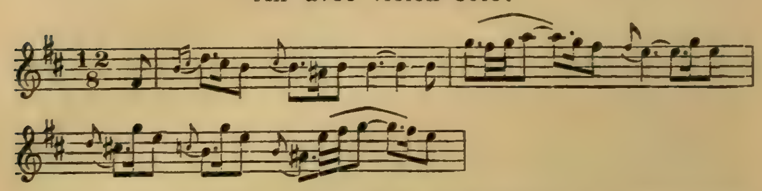
Tout comme dans certaines cantates de la première période de Leipzig, on trouve dans la Passion des morceaux qui sont

reliés par un motif commun. A plusieurs reprises, nous rencontrons des airs dont le thème procède du récitatif précédent. La parenté est indéniable entre le récit des sanglots de St. Pierre, par exemple, et l'air avec violon solo. Les éléments caractéristiques du thème de l'air apparaissènt déjà dans les notes qui traduisent le passage: „et il pleura amèrement“.

Récitatif „et il pleura amèrement“:



Air avec violon solo:



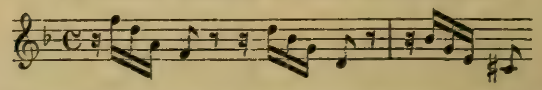
Donc les sanglots du disciple malheureux se poursuivent à travers l'air tout entier. C'est là le procédé coutumier du maître, toutes les fois qu'il s'agit d'airs précédés d'un récitatif-arioso. Tous deux illustrent la même scène de la Passion: il faut donc, estime Bach, que le retour du même motif descriptif la tienne présente à l'esprit.

Les scènes ainsi décrites sont au nombre de quatre:

1) Le Seigneur dans le jardin des oliviers: „Et Jésus se jeta sur sa face et pria ainsi“.

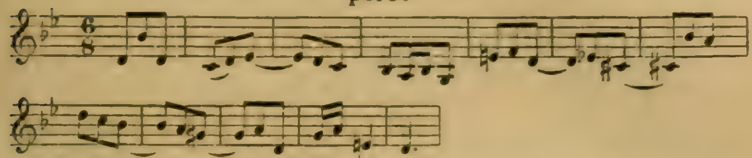
Récitatif arioso: „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“ (Le Sauveur se prosterne devant son père).

Le motif illustre le mot „prosterner“:



Air: „Gerne will ich mich bequemen, Kreuz und Becher anzunehmen“ (Je consens volontiers à accepter la croix et la coupe).

Le motif représente encore le Seigneur prosterné devant son père:



Qu'on remarque la structure de ce thème: il se relève avec un certain effort d'une première cadence pour retomber ensuite sur lui-même.

2) La flagellation: „Alors Pilate relâcha Barabbas; et après avoir fait battre de verges Jésus, il le livra pour être crucifié“.

Récitatif-arioso: „Erbarm es Gott“ (Ô Dieu, aie pitié).

Motif des coups de verge:

Air: „Können Thränen meiner Wangen nichts erlangen?“ (Les larmes de mes joues ne sauraient-elles vous fléchir?)

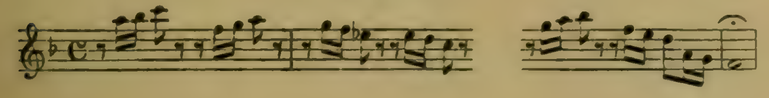
Le motif des coups de verge se continue:



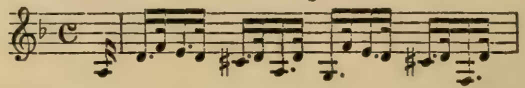
3) Jésus portant sa croix: „Lorsqu'ils sortirent, ils rencontrèrent un homme de Cyrène appelé Simon, et ils le forcèrent à porter la croix de Jésus“.

Récitatif-arioso: „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein“ (Oui, certes, chair et sang veulent être en nous contraints à subir la croix).

Le motif représente Jésus chancelant sous la croix et tombant en avant:



Air: „Komm, süsses Kreuz“ (Viens, o douce croix). Le motif représente la démarche de l'homme qui a pris la croix de Jésus:
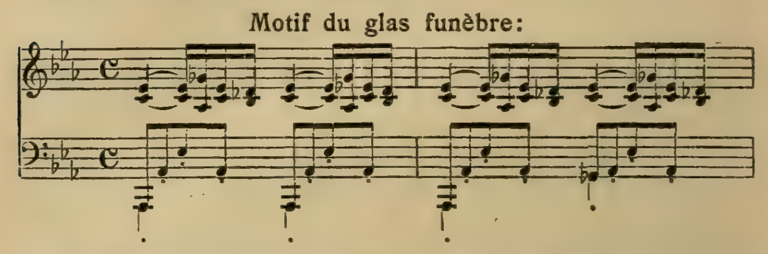


Pour qu'il produise tout son effet, cet air doit être exécuté dans un mouvement qui rappelle une lourde démarche.

4) Jésus mourant.

Récitatif-arioso: „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha“ (Ah! Golgatha, malheureux Golgatha).
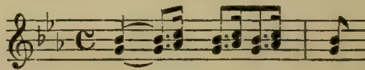
Motif du glas funèbre:



Bach fait intervenir le motif du glas funèbre quoiqu'il n'en soit pas question dans le texte; c'est là un de ses sujets de prédilection: il n'a garde de manquer l'occasion qui s'offre à lui. Quand survient l'air, c'est comme si un rayon de soleil traversait les nuages: le tintement lugubre s'arrête et les cloches de la rédemption entonnent un carillon d'allégresse:

Air: „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt“ (Voyez, Jésus a étendu la main pour nous saisir).

Motif du tintement joyeux:



Ce ne sont là que de petits détails: nous les relevons pour faire mieux comprendre cette Passion, dont la richesse défie toute analyse. Simple et grandiose d'architecture, pro-

fonde d'inspiration, toute imprégnée de mysticisme, toute parfumée de poésie de la nature, l'œuvre sacrée, où les surprises abondent jusque dans les plus petits détails et où l'art de la description ne se dément à aucun instant, fait partie de ces chefs-d'œuvre qui n'appartiennent plus à aucun art déterminé parceque tous les arts, architecture, poésie et peinture, s'y trouvent représentés. La Passion selon St. Matthieu est une somme et une synthèse artistique; sa grandeur déborde les classifications et les catégories admises.
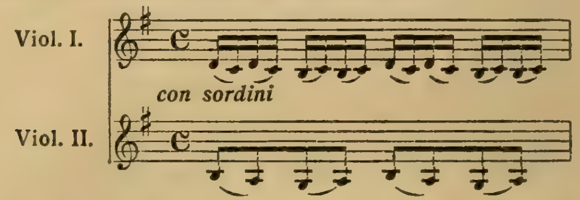
XXIV. Les Oratorios et les Messes.

L'oratorio de Pâques (T. XXI[e] 3[e] partie).
L'oratorio de Noël (T. V[e] 3[e] partie).
La Messe en si mineur (T. VI[e]).
Les Messes courtes (T. VIII[e]).

Les oratorios de Pâques (Osteroratorien) ont une origine très ancienne: Schütz et Hammerschmidt, déjà, en ont composé. Le sujet en était la visite des deux disciples à la tombe de Jésus et leur entretien avec les femmes qui leur annoncent l'apparition du Seigneur. C'est ce sujet traditionnel que Bach traite dans son oratorio de Pâques: „Kommt, eilet und laufet“ (Venez, hâtez-vous, courez). L'œuvre, sous sa forme primitive, débutait par un duo entre Pierre et Jean s'en allant au sépulcre. Lors d'une seconde rédaction, un chœur vint s'ajouter à ce duo: Bach voyait toute une foule s'avancer à la suite des disciples; à la troisième rédaction, le chœur prit encore plus d'importance. Une correction d'apparence insignifiante, faite par le maître, nous apprend qu'il savait déjà apprécier la valeur de l'allitération, devançant ainsi Wagner qui l'érigera en principe poétique pour les textes musicaux. Le librettiste avait écrit „Kommt, gehet und laufet“; Bach substitua „Kommt, eilet und laufet“. Sans doute, l'allitération est rudimentaire; mais, ajoutons que les exemples d'allitérations caractérisées ne sont pas rares dans ses œuvres; Picander

les employait instinctivement; malgré son langage négligé, il savait donc écrire pour la musique.

L'oratorio de Pâques est de la même époque que l'oratorio de Noël, c'est à dire des environs de 1734, comme le prouve la qualité du papier. Remarquons la belle berceuse spirituelle „Sanfte soll mein Todeskummer":



L'oratorio de Noël, nous le disions, n'est qu'une suite de six cantates: les trois cantates pour les trois jours de Noël, une cantate pour le nouvel an, une pour le dimanche suivant et une pour l'Epiphanie. Chaque cantate fut donnée à son jour, pendant les fêtes de Noël 1734. Bach les réunit parce qu'il les avait composées pour la même année; mais il ne lui serait jamais venu à l'idée de donner l'œuvre comme un tout, en une fois. Nombreux sont les emprunts que renferment ces cantates. Ils proviennent des compositions écrites en l'honneur de la maison du Roi-Electeur en 1733. Dans la partition autographe, les parties empruntées, étant des copies, se reconnaissent d'emblée à l'écriture dont la régularité tranche avantageusement sur les autres parties écrites de l'écriture hâtive des premières rédactions. Sur les cinquante et un morceaux de l'oratorio de Noël — nous ne comptons pas les chorals — quatre proviennent du Dramma per musica en l'honneur de la Reine, six du Choix d'Hercule, un de la Cantata gratulatoria in adventum Regis et six d'œuvres que nous ne possédons plus. En tout donc, dix-sept emprunts[1].

1. Voici la liste complète des emprunts:
Sont tirés du Dramma per musica en l'honneur de la Reine:
1) le chœur „Jauchzet frohlocket" (1e cantate).
2) l'air „Großer Herr und starker König" (1e cantate).

Encore que la parodie n'ait pu qu'enlever de son originalité à la musique, comme nous le faisions remarquer en parlant du „Choix d'Hercule", gardons-nous toutefois d'exagérer la gravité du fait. Avec le Magnificat l'oratorio de Noël restera toujours l'œuvre populaire par excellence. La musique en est simple et gracieuse, riche en mélodies charmantes et d'une délicieuse naïveté: on sent l'homme qui, chaque année, vivait avec ses enfants la poésie de Noël.

Les chorals surtout, et tout spécialement ceux qui sont entrecoupés de petits interludes d'orchestre, sont d'une rare beauté. Dans la première cantate, Bach fait chanter le choral de l'Avent „Wie soll ich dich empfangen" sur une mélodie de la Passion, ce qui veut dire que Jésus est venu dans le monde pour souffrir. L'oratorio de Noël est resté longtemps perdu: on ne le connut que bien longtemps après la Passion selon St. Matthieu. Les deux premières cantates furent exécutées pour la première fois à Breslau en 1844, grâce à l'initiative de Th. Mossevius.

Déjà avant l'oratorio de Noël, Bach avait entrepris la Messe en si mineur, mais il ne la termina que plus tard. Les deux premières parties, le Kyrie et le Gloria, en furent remises à l'Electeur le 27 juillet 1733 avec une dédicace où

---

3) l'air „Frohe Hirten eilt" (2e cantate)
4) le chœur „Herrscher des Himmels" (3e cantate).

Sont tirés du Choix d'Hercule:
1) l'air „Bereite dich, Zion" (1e cantate).
2) l'air „Schlafe mein Liebster" (2e cantate).
3) le duo „Herr, dein Mitleid" (3e cantate).
4) le chœur „Fallt mit Danken" (4e cantate).
5) l'air „Flößt, mein Heiland, flößt dein Name" (4e cantate).
6) l'air „Ich will nur dir zu Ehren leben".

Sont tirés de la Cantata gratulatoria in adventum Regis:
1) l'air „Erleucht auch meine finstern Sinne" (5e cantate).

Sont tirés d'œuvres inconnues:
1) l'air „Schließe, mein Herze, dies selige Wunder" (3e cantate).
2) le chœur „Ehre sei dir, Gott, gesungen" (5e cantate).
3) le trio „Ach, wann wird die Zeit erscheinen" (5e cantate).
4) le chœur „Herr, wenn die stolzen Feinde" (6e cantate).
5) l'air „Nur ein Wink von seinen Händen" (6e cantate).
6) l'air „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken" (6e cantate).

l'auteur sollicitait précisément le titre de „Hoffcompositeur“. Elles étaient destinées à la chapelle royale. On sait, en effet, que la cour de Saxe était catholique, bien que le pays fût protestant. Lors de son avènement au trône de Pologne, en 1697, l'Electeur Frédéric Auguste avait embrassé le catholicisme malgré les protestations de sa femme Christine Eberhardine qui se retira de la cour, et malgré le pays qui protesta à sa manière. Les services solennels qu'on célébra spontanément à la mort de la Reine, dans certaines villes de Saxe, étaient une sorte de manifestation contre le Roi-Electeur. Et, à y regarder de près, le texte de l'Ode funèbre, lui aussi, n'est point sans présenter quelques intentions aggressives: il n'y est point question du mari de la défunte. Quand le roi mourut à son tour, six ans après, la ville de Leipzig s'abstint de toute cérémonie solennelle.

Les parties autographes du Kyrie et du Gloria se trouvent à la bibliothèque de Dresde; elles sont absolument intactes: la musique de Bach ne fut donc jamais exécutée à la chapelle royale. Les autres morceaux furent écrits successivement; les parties ne s'en trouvent pas à la bibliothèque royale; ou Bach ne les y envoya pas, ou elles se sont égarées. Il se peut même qu'elles se soient perdues en Bohême. C'est, du moins, ce que fait supposer la notice suivante qui se trouve à la fin du Sanctus, dans la partition autographe appartenant à Emmanuel Bach: „Les parties sont en Bohême chez le comte Spork“. Ce comte Spork, gouverneur de Bohême, s'intéressait beaucoup à la littérature et à la musique. Il envoyait même de ses sujets en France et en Italie étudier la musique; deux de ses laquais, par exemple, vinrent apprendre le cor à Paris. C'est à lui que Picander avait, en 1725, dédié son premier recueil de textes de cantates. Les recherches faites en 1855, au nom de la Bachgesellschaft, par Kittel, le directeur du conservatoire de Prague, au château de Lissa en Bohême, dernier séjour du comte,

n'aboutirent point. Un des employés du château raconta au chercheur qu'on n'avait pris aucun soin des manuscrits qui se trouvaient dans la bibliothèque: on en avait donné à droite et à gauche, on en avait égaré, et les jardiniers s'en étaient servis pour entourer les arbres (zum Umbinden der Bäume).

La Messe en si contient, elle aussi, des emprunts: le Gratias est tiré de la cantate: „Wir danken dir“ No 29; le „Qui tollis“ de la cantate „Schauet doch und sehet“ No 46; le „Patrem omnipotentem“ de la cantate „Gott, wie ist dein Name“ No. 171; le „Crucifixus“ de la cantate „Weinen, Klagen“ No. 12. Mais, cette fois, les emprunts ont la valeur de compositions originales; Bach en faisant son choix a pris soin que le texte latin fût, au point de vue de l'idée musicale, identique au texte de l'original.

Cette Messe dont les dernières parties ont été écrites vers 1738, a-t-elle jamais été exécutée en entier, du vivant du maître? A Dresde, nous l'avons vu, on ne se soucia pas même d'exécuter le Kyrie, et bien moins encore l'œuvre entière, dont les proportions eussent, du reste, excédé la durée de l'office. A Leipzig, Bach ne pouvait non plus la donner en entier; mais il est certain qu'il en a exécuté des fragments aux jours de fête. Rappelons-nous que le Kyrie était chanté „figuraliter“, c'est à dire en musique „concertante“, le premier dimanche de l'Avent; le Gloria à Noël; le Sanctus à Noël, à Pâques, à la Pentecôte; l'Hosanna, le Benedictus, l'Agnus Dei et le Dona pendant la communion des grands jours de fête, et le Credo au service de la fête de la Trinité. C'est pour ces occasions que le maître avait copié des Messes de Palestrina et de Lotti. Toutefois, avouons que nous ne sommes plus à même d'indiquer exactement la place et l'importance des éléments latins dans le culte de Leipzig, au temps de Bach. A partir du XVIIIe siècle, le Conseil de la ville, en réponse à la conversion du Roi-Electeur,

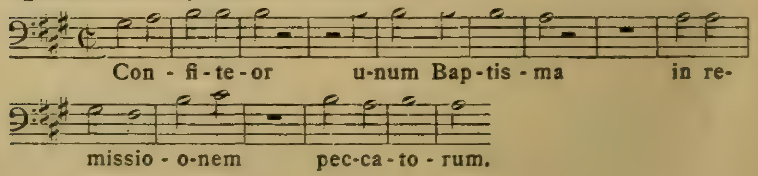
fit tentative sur tentative pour supprimer les chants latins qui, rappelant le catholicisme, lui apparaissaient comme un danger. Les recherches de Spitta ont démontré qu'à la fin du siècle, malgré ces efforts ininterrompus, on exécutait encore des Gloria, des Agnus, des Sanctus et des Credo en musique à St. Thomas; il est à présumer que du temps de Bach, l'importance des chants latins était considérablement plus grande encore.

La Messe en si était donc aussi peu destinée par Bach à être exécutée en une fois que l'oratorio de Noël. Dans la partition autographe, le maître ne désigne sous le nom de „Missa“ que la première des quatre grandes parties dont l'œuvre se compose, c'est à dire le Kyrie et le Gloria. Emmanuel Bach n'exécuta pas non plus la Messe en entier; autrement, il en eût fait copier les parties. Or nous savons par le catalogue qu'il fit lui-même de sa musique, qu'il ne possédait les copies que des parties du Credo. Lorsqu'il donna ce morceau, il le fit précéder — c'est encore le catalogue qui nous l'apprend — d'une introduction pour orchestre de sa propre composition.

Comme la Messe en si devait être une Messe catholique, Bach y introduisit des motifs du chant grégorien. Le thème de la fugue du Credo, par exemple, est emprunté à l'intonation du Credo:
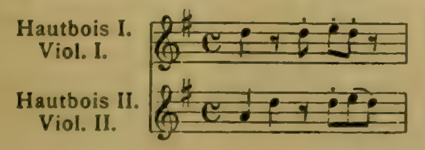
Cre - do in u-num De-um

Comme le thème grégorien ne se prêtait pas à être traité en fugue, il dut choisir pour le Confiteor un thème libre; mais à partir de la soixante troizième mesure, il amène le thème grégorien dans la basse, dans l'alto et finalement, en agrandissement, dans le ténor:



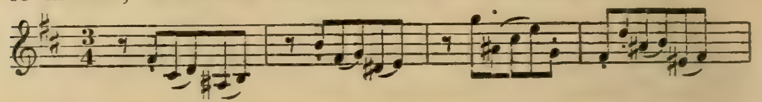
Si la Messe en si est l'œuvre la plus vigoureuse et la plus grandiose du maître, elle manque pourtant de cette unité qui fait la beauté de la Passion selon St. Matthieu. Le subjectivisme religieux qui est comme l'âme de la musique de Bach, ne peut, dans la Messe, se donner librement carrière. Certes, il y a dans cette œuvre des parties d'un subjectivisme foncièrement allemand, par exemple, le „Et incarnatus est“ et le „Crucifixus“, mais l'ensemble est plutôt d'un caractère objectif. Cette Messe présente comme une synthèse incomplète de l'esprit subjectif protestant et de l'esprit objectif catholique; les parties „protestantes“ n'ont aucun rapport de grandeur avec celles où se trouve représenté le dogme „catholique“. Il y a disproportion entre le „Christe eleison“ écrit pour duo et le premier et le dernier „Kyrie eleison“ pour chœur. Le „Christe eleison“ avec sa sérénité joyeuse exprime précisément cette foi subjective en Christ qui fait le fond du dogme luthérien. De même, au lieu de traiter le „Laudamus te“ sous forme chorale, comme l'exigerait le texte, le maître en fait un morceau mystique où une voix solo avec accompagnement de violon exprime le ravissement de l'âme qui a trouvé la paix en Christ.

Le détail de cette musique est extrêmement intéressant. Dans le „Et in unum Dominum Jesum Christum“, Bach représente le mystère du „consubstantialem“, c'est à dire des deux personnalités unies dans une même substance, par un même thème phrasé de deux façons différentes:

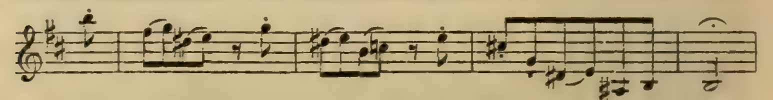


Le „Descendit de coelis“ est illustré par le motif suivant, sur lequel se greffera ensuite le thème merveilleux du „Et incarnatus est“:

Dans le „Et incarnatus“, l'esprit divin plane indécis sur le monde, cherchant une existence où s'incarner:



Ce n'est qu'aux paroles „Et homo factus est“ que le motif arrive subitement à la cadence finale:



Nous pourrions multiplier les détails symboliques de ce genre. C'est là, en quelque sorte, la revanche de l'instinct protestant dans une œuvre qui veut être catholique. Elle figure, en effet, sous le titre de „Grande messe catholique“ dans le catalogue d'Emmanuel.

Quoiqu'on en possédât la partition originale et que l'édition, par le fait, en fût singulièrement facile, la Messe en si ne fut publiée que très tard. L'éditeur Nägeli de Zurich avait bien acheté la partition et ouvert une souscription dès 1818: mais c'est en 1836, seulement, que parurent enfin le Kyrie et le Gloria, sans les autres parties, qui ne furent éditées qu'en 1845, chez Simrock à Bonn. L'édition de la Bachgesellschaft est de 1855. Aujourd'hui encore, la Messe en si est une de ces œuvres dont on parle beaucoup et qu'on ne connaît guère. On la donne rarement et il est peu vraisemblable qu'elle soit jamais exécutée fréquemment, vu sa dimension, à moins qu'on ne renonce, enfin, à la faire entendre intégralement, conformément aux intentions de Bach, et qu'on ne donne séparément les différentes œuvres groupées en cet ensemble: la „Missa“ proprement dite, comprenant le Kyrie et le Gloria; le Credo, qu'Emmanuel exécutait isolément, le Sanctus et l'Hosanna. Chacune de ces œuvres constitue, à elle seule, une unité. L'œuvre, en tant qu'ensemble, existe aussi peu que l'oratorio de Noël.

Une fois nommé „Hoffcompositeur“, Bach se préoccupa de témoigner sa reconnaissance. Il écrivit des Messes brèves pour la chapelle royale. Nous en possédons quatre: deux d'entre elles (sol majeur et la majeur) ont été écrites en 1737; les deux autres (sol mineur et fa majeur) ont vu le jour à peu près à la même époque. Nous ne savons pas si la cour avait commandé ces Messes brèves au maître. Quoi qu'il en soit, Bach était tellement pressé d'affirmer sa gratitude qu'il ne prit pas le temps d'écrire des compositions originales: ces Messes se composent presque uniquement de fragments empruntés aux cantates[1]. Encore ce ne sont que des parodies tout à fait superficielles, où le maître, ce qui est rare, ne soigne pas même la déclamation. La valeur artistique de ces Messes brèves se trouve donc être singulièrement réduite. Que dire du Gloria en mineur de la Messe en sol mineur emprunté à la cantate „Alles nur nach Gottes Willen“ No. 72 (Que la volonté de Dieu soit faite en tout)? Quel rapport y a-t-il entre cette musique qui exprime la soumission et le texte du Gloria? La virtuosité même de certains arrangements ne peut faire oublier le contre-sens du procédé. Le Gloria de

1. Voici les emprunts que nous pouvons encore contrôler à l'aide des cantates qui nous sont parvenues:

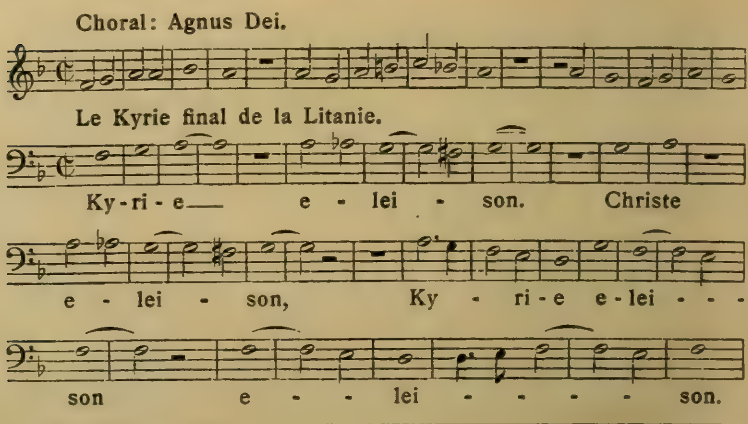
Messe en fa majeur: le „Qui tollis“ et le „Quoniam“ sont tirés de la cantate No. 102, „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“;
le „Cum sancto spiritu“ de la cantate No. 40, „Dazu ist erschienen“;

Messe en la majeur: le „Gloria“ est tiré de la cantate No. 67, „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“;
le „Qui tollis“ de la cantate No. 179, „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“;
le „Quoniam“ de la cantate No. 79, „Gott der Herr ist Sonn und Schild“;
le „Cum sancto spiritu“ de la cantate No. 136, „Erforsche mich Gott“;

Messe en sol mineur: le „Kyrie“ est tiré de la cantate No. 102, „Herr, deine Augen“;
le „Gloria“ de la cantate No. 72, „Alles nur nach Gottes Willen“;
le „Gratias-Domine-Cum sancto spiritu“ de la cantate No. 187, „Es wartet alles auf dich“;

Messe en sol majeur: le „Kyrie“ et le „Quoniam“ sont tirés de la cantate No. 179, „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“;
le „Gloria“ et le „Domine Deus“ de la cantate No. 79, „Gott der Herr ist Sonn und Schild“;
le „Gratias“ de la cantate No. 138, „Warum betrübst du dich“;
le „Cum sancto spiritu“ de la cantate No. 17, „Wer Dank opfert“.

la Messe en la majeur est un air de la cantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" No. 67, que le maître a converti en chœur, sans changer une note de l'accompagnement orchestral. Mais cette virtuosité de technique n'aboutit qu'à détruire un air admirable, sans réussir à produire un Gloria de valeur. Et cependant, nul doute que Bach, s'il eût pris son temps, n'eût écrit des œuvres qui, en leur genre, eussent été ce qu'est le Magnificat en ré. Les quelques parties originales qui se trouvent dans ces Messes sont des merveilles. Nous pensons au Kyrie de la Messe en fa majeur. Ce morceau a dû être écrit pour le premier dimanche de l'Avent, car, dans le canto fermo de la basse, nous retrouvons le Kyrie eleison qui termine la Litanie. Or la Litanie se chantait à Leipzig au service du premier dimanche de l'Avent[1]. Dans ce Kyrie, les trompettes et les hautbois exécutent à trois reprises différentes le choral de l'Agnus dei (Christe, du Lamm Gottes), qui fait un si grand effet dans la cantate „Du wahrer Gott und Davidssohn" (No. 23). Voici ces deux thèmes monumentaux qui se déroulent au cours de la grande fugue libre du Kyrie:



1. La remarque est de Spitta.

Ce Kyrie, où un choral s'unit à une phrase de la Litanie, est, en son genre, peut-être plus grand et plus profond que celui de la Messe en si. Il réalise la véritable synthèse du dogme catholique et du dogme protestant qu'on cherche en vain dans la grande œuvre. Par une ironie étrange, ce furent les deux Messes sans valeur (la majeur et sol majeur) qui parurent parmi les premières œuvres vocales de Bach; Simrock les publia à Bonn en 1818.

XXV. Les Motets

T. XXXIXe.

Le motet, nous l'avons dit en exposant l'ordre du culte à Leipzig, se chantait au service du matin et à celui de l'après-midi, immédiatement après le grand prélude d'orgue. Bach dut donc écrire un nombre considérable d'œuvres de ce genre. Forkel, dressant la liste des œuvres du maître, mentionne de nombreux motets à un ou deux et même à plusieurs chœurs, qu'il aurait composés.

Ces motets semblent être échus à Friedemann Bach qui, en sa qualité de Cantor à Halle, pouvait plutôt y prétendre que son frère Emmanuel, qui était alors musicien de chambre. Ils se sont donc perdus; nous n'en possédons plus qu'une demi-douzaine[1]. Des motets latins de Bach, il n'en existe plus un seul. Ernst Ludwig Gerber raconte qu'en 1767 il a entendu, avec une profonde émotion, un motet latin de Bach, à deux chœurs, au service de Noël de St. Thomas.

Mozart connut les motets de Bach. Lors de son passage à Leipzig, en 1789, le chœur de St. Thomas exécuta, sous

1. Voici les motets authentiques:
1) Singet dem Herrn (à double chœur).
2) Fürchte dich nicht (à double chœur).
3) Komm, Jesu, komm (à double chœur).
4) Jesu meine Freude (à 5 voix).
5) Der Geist hilft unserer Schwachheit auf (à double chœur).
6) Lobet den Herrn (psaume 117) (à 4 voix).

la direction de Doles, le motet „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Le maître de Vienne fut émerveillé; il demanda aussitôt à voir tous les motets que possédait la bibliothèque de St. Thomas. Comme les partitions avaient été emportées par les fils de Bach, il étala les parties sur la table et les lut avec une admiration croissante. Ce joli épisode nous est relaté par Rochlitz[1], qui lui-même avait chanté des motets de Bach comme choriste de St. Thomas.

On n'a donc jamais cessé d'exécuter à Leipzig certains motets, dont on possédait les parties, et c'est d'après ces parties que Schicht, plus tard Cantor à St. Thomas (1810-23), publia six motets de Bach chez Breitkopf, en 1803. L'un de ces six motets, toutefois, n'était pas authentique. C'est aussi le cas pour d'autres motets que les publications suivantes attribuèrent au maître; les fautes manifestes qu'ils renferment suffisent à prouver que Bach ne saurait en être l'auteur responsable[2]. Les six motets authentiques qui nous sont parvenus, y compris le psaume No. 117 „Lobet den Herrn“, semblent, à en juger par la facture, dater des environs de 1730. Nous pouvons même affirmer que le motet „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, a été exécuté en octobre 1729, au service funèbre du Recteur Ernesti I; une note sur la couverture qui renferme les parties autographes nous fournit, en effet, ce détail précieux.

Les motets de Bach sont supérieurs à ses cantates au point de vue du texte: ils se composent uniquement de strophes de chorals et de versets bibliques, ainsi qu'il était

1. „Für Freunde der Tonkunst“ II, p. 130.
2. Motets faussement attribués à Bach:
Lob und Ehre und Weisheit.
Nun danket alle Gott.
Merk auf mein Herz und singe.
Deux autres motets sont très douteux: „Ich lasse dich nicht“.
„Sei Lob und Preis“.
Quant au motet „Unser Wandel aber ist im Himmel“ Spitta incline à le regarder comme une œuvre de jeunesse; l'édition de la Bachgesellschaft, par contre, le classe, avec raison, parmi les motets non authentiques.

d'usage pour tous les textes de musique sacrée avant l'apparition de la cantate imitée de l'opéra italien. Quelle merveille que le texte du motet „Jesu, meine Freude" (Jésus ma joie)! Il se compose de différentes strophes du choral mystique de Franck, entre lesquelles Bach, avec un art consommé, digne de l'auteur du texte de la Passion selon St. Matthieu, a intercalé des versets du huitième chapitre de l'Epître aux Romains, la première grande page mystique qu'ait inspirée le christianisme. Mais quelle merveille aussi que la musique! Elle fait vivre le texte, tant elle le traduit, tant elle interprète sa pensée. Il semble que jusque là chaque strophe, chaque verset biblique aient tendu vers la vie et qu'ils s'épanouissent enfin dans les harmonies de Bach. N'allons pas croire, pourtant, que les motets constituent un genre à part et diffèrent totalement des cantates. Ce ne sont point des œuvres purement vocales; la facture en est tout aussi orchestrale que celle des cantates. Pour tout dire, ce ne sont que des cantates sans soli[1]. Comment, d'ailleurs, Bach eût-il pu écrire des œuvres vocales pures? Depuis Schütz, la musique allemande avait perdu la notion du véritable style vocal, et cet oubli du passé devait aller croissant jusqu'au commencement du XVIII[e] siècle. Traitant les voix comme des instruments, les maîtres allemands se virent forcés de leur donner un soutien. Aussi, par musique a capella entendent-ils un chœur soutenu par l'orgue; le plus souvent encore, des instruments viennent renforcer les voix. „Où sont", demande Mattheson dans un de ses écrits[2], les „vocalistes" qui chantent aujourd'hui sans instruments, sans un fondement (Fundament), fût-ce le clavecin ou l'orgue?" Du

1. Qu'on se souvienne que la Rathswahlcantate de Mühlhausen „Gott ist mein König", No. 71, est intitulée „Motetta"; qu'on considère, d'autre part, qu'un grand nombre de chœurs de cantates, où l'orchestre ne fait que doubler les parties de chant, sont en réalité des motets, et l'on comprendra que pour Bach la différence entre une cantate et un motet n'était point une différence fondamentale.

2. „Das beschützte Orchester" 1717. C'est Spitta qui cite cette note.

temps de Kuhnau, les choristes de St. Thomas emportaient une contre-basse ou un „Regal“, sorte de petit orgue portatif, quand ils allaient chanter dans les rues et dans les maisons, ainsi qu'il appert d'un mémoire que le Cantor adressa au Conseil en 1709, en vue d'obtenir la réparation de ces instruments. Kirnberger, l'élève de Bach, comme aussi Zelter, constate dans sa „Generalbasslehre“ (1781) que tout chant a capella était alors accompagné par l'orgue.

Mais alors, on se le demande, les motets de Bach se chantaient-ils et doivent-ils se chanter avec accompagnement d'orgue? Bien plus, avec accompagnement d'instruments appuyant et doublant les parties de chant? Les parties autographes du motet „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“, qui fut exécuté au service funèbre d'Ernesti I, nous aident à résoudre la question. A côté des parties pour chant, nous trouvons des parties pour instruments[1] et, de plus, une basse chiffrée pour orgue, qui est une sorte de compromis entre les basses des deux chœurs. Il est donc certain que Bach, dans cette occasion, a exécuté un de ses grands motets avec accompagnement d'orgue et d'orchestre, nous autorisant ainsi à user des mêmes ressources. L'accompagnement d'orgue, du moins, semble indispensable; il est exigé par la facture même de certains motets. Bach, dans le motet „Singet dem Herrn“, se fût-il avisé de faire débuter la basse par la note tenue que voici:



s'il n'eût compté sur l'orgue pour la soutenir? Le motet „Lobe den Herrn“ a même deux basses différentes: l'une pour le chœur, l'autre, indépendante de celle-ci, pour l'orgue. De plus, les motets à double chœur sont écrits de façon qu'on puisse tout naturellement combiner les basses des deux chœurs pour en faire la basse d'orgue. Ce détail de facture

1. Viol. I et II, Alto, Violoncelle, Hautbois I et II, Taille, Basson et Contrebasse.

nous semble décisif, et nous avons, pour le confirmer, le témoignage formel de Kirnberger, l'élève de Bach, qui dit que toute musique d'église doit être exécutée sur le „fondement" de l'orgue; il faut remarquer aussi que l'orgue préludait au motet et que, partant, il semblait tout indiqué qu'il l'accompagnât de même. Du moins, aux époques de l'année ecclésiastique où l'orgue se taisait, on n'exécutait pas non plus de motets; c'est là un fait établi. Mais à quoi bon toutes ces déductions? Les choristes de St. Thomas, tels que Bach les représente lui-même dans son mémoire de 1730, étaient loin d'être capables de chanter ces motets hérissés de difficultés sans être soutenus par les instruments. L'expérience nous renseigne d'ailleurs suffisamment sur ce point. On aura beau étudier un motet jusque dans le détail, même avec un chœur habitué à chanter du Bach: l'exécution a capella ne satisfera jamais entièrement, car les voix sont par trop traitées en instruments et se heurtent en les dissonnances les plus compliquées; le tout, pour dire le mot, manque de fondu, tant que les harmonies de l'orgue ne viennent donner la cohésion nécessaire[1]. Bien exécutés, ces motets produisent une impression des plus profondes, plus profonde peut-être que les cantates, parce qu'ils ne représentent qu'une seule idée, sans recherche aucune de diversion. Remarquons, surtout, les trois grands motets: „Jesu meine Freude", „Komm, Jesu, komm" et „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf": ils sont l'expression la plus complète du mysticisme du maître.

1. Spitta, tout en admettant les raisons que nous venons d'examiner, préfère laisser la question en suspens, d'une part, parce que les partitions ne contiennent pas de basse chiffrée, de l'autre, parce que Ernst Ludwig Gerber, qui, en 1767, entendit un motet latin de Bach à St. Thomas, fait remarquer „que les choristes de St. Thomas avaient l'habitude de les chanter sans accompagnement" (ohne einige Begleitung). Mais est-il bien vrai que cette note exclue l'hypothèse d'un orgue d'accompagnement? En outre: à cette époque suivait-on encore à St. Thomas les traditions de Bach?

XXVI. Les cantates de 1728 à 1734

La Passion selon St. Matthieu forme, en quelque sorte, la limite entre la première et la seconde période de la vie de Bach. Elle fut suivie de toute une série de grandes œuvres dont la dernière est la Messe en si. Dans les cantates de la seconde période, on distingue deux groupes: le premier comprend les cantates contemporaines des grandes œuvres (1728-34), le second celles qui furent écrites après 1734.

Parmi les cantates de 1728 à 1734, on trouve toute une série qui est écrite pour solistes, à une, deux, trois ou quatre voix. C'est précisément vers 1730 qu'avaient lieu les concerts de famille dont Bach parle dans la lettre à Erdmann: ses fils formaient l'orchestre, sa femme et sa fille chantaient les soli. La facture de certaines de ces cantates pour solistes prouve que primitivement elles furent écrites pour l'usage privé et qu'ensuite seulement elles furent affectées à l'église. La cantate pour soprano „Ich bin vergnügt in meinem Glücke“ (No. 84), par exemple, a sans doute été composée pour Anne Madeleine Bach.

A cette même époque, nous voyons s'accuser chez le maître la tendance à reprendre la forme de l'ancienne cantate-choral. Comme il ne peut se décider à renoncer complètement aux airs et aux récitatifs de la cantate moderne, il demande à Picander de lui fournir des textes modernes dans la forme, mais basés sur des chorals. On laissait intactes certaines strophes, on en remaniait fortement d'autres, afin de leur donner la forme d'airs et de récitatifs modernes. Picander ne se doutait guère qu'il faisait là travail de Beckmesser; c'est le cœur léger qu'il se mit à tailler dans les plus beaux chorals et à les parsemer de sa propre poésie. Qu'elles font peine à voir les belles strophes antiques ainsi entrecoupées de réflexions banales, tantôt dé-

layées, tantôt étriquées[1]. Loin de se formaliser de ces procédés, Bach y applaudissait; il faisait, de son côté, une besogne analogue. Jusqu'alors la mélodie de choral avait été pour lui chose sacrée et, comme telle, à l'abri de tout changement. Le voici qui s'amuse à la déchiqueter: tantôt on l'entend dans un récitatif, tantôt on la distingue à travers un air de cantate. Ces apparitions et ces transformations sont toujours intéressantes, parce qu'elles sont l'œuvre d'un maître, mais la dignité de la mélodie de choral s'en est allée et les combinaisons les plus ingénieuses ne peuvent nous faire oublier cette profanation[2]. Le maître s'égare en cherchant le chemin qui le ramènera à la cantate-choral. Plus tard, il reconnaîtra son erreur; il se gardera bien, dès lors, d'attenter à la dignité de la mélodie sacrée.

Le nombre des cantates composées de 1728 à 1730 est naturellement assez restreint: la Passion selon St. Matthieu et la Trauermusik pour le prince de Cöthen absorbèrent le maître presque entièrement. Picander avait écrit tout un

---

1. Voici un exemple du procédé:
Il s'agit d'un récitatif de la cantate-choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten", No. 93 (5e dim. après la Trinité). Nous donnons d'abord la strophe simple, ensuite la strophe „farcie".

Strophe simple: „Was helfen uns die schweren Sorgen?
Was hilft uns unser Weh und Ach?
Was hilft es, daß wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur größer durch die Traurigkeit."

La strophe convertie en texte de récitatif:
„Was helfen uns die schweren Sorgen?"
(Sie drücken nur das Herz mit Centnerpein, mit tausend Angst und Schmerz.)
„Was hilft uns unser Weh und Ach?"
(Es bringt nur tiefes Ungemach.)
„Was hilft es, daß wir alle Morgen —"
(— Mit Seufzen von dem Schlaf aufstehn und mit bethräntem Angesicht des Nachts zu Bette gehn.)
„Wir machen unser Kreuz und Leid —"
(— durch bange Traurigkeit nur grösser: drum thut ein Christ viel besser, er trägt sein Kreuz mit christlicher Gelassenheit.)

2. La cantate typique en ce genre, c'est la cantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten", (No. 93); elle fut composée en 1728. Les autres, taillées sur le même modèle, sont postérieures à l'année 1731.

cycle de textes de cantates pour l'année 1728-29[1]; mais il semble que Bach n'en ait composé qu'un petit nombre; il nous en reste neuf, dont cinq ont été écrites de 1729 à 1730 et quatre en 1731[2]). Mais il se peut que parmi les cantates perdues, il s'en trouve beaucoup qui fassent partie de ce cycle. Signalons, dans le nombre des cantates pour solistes, deux cantates tout à fait extraordinaires: les cantates-sœurs: „Ich steh mit einem Fuß im Grabe" (J'ai déjà un pied dans la tombe) No. 156, (3e dim. après l'Epiphanie), et: „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem" (Voici, nous montons à Jérusalem) No. 159, (Estomihi). Cette fois encore, Bach s'ingénie à caractériser la démarche par les sons. Le premier air de la cantate „J'ai déjà un pied dans la tombe" (No. 156), roule sur les notes syncopées que voici:



Ne dirait-on pas que Bach a eu devant les yeux le célèbre monument du maréchal de Saxe à St. Thomas de Strasbourg, où

1. Ces textes parurent en 1732, dans la troisième partie des œuvres de Picander („Picanders Ernst-Scherzhafte und satyrische Gedichte. 3. Teil.)

2. Voici les neuf cantates en question:

Les cinq cantates du cycle de Picander composées de 1729 à 1730:

1) „Ehre sei Gott" (Noël). Cette cantate n'existe plus que comme fragment; elle est passée en partie dans la cantate nuptiale „Gott ist unsere Zuversicht (T. XIII, No. 3),
2) „Gott, wie dein Name", No. 171 (Nouvel an),
3) „Ich steh mit einem Fuß im Grabe", No. 156 (3e dim. après l'Epiphanie) cantate pour solistes (Alto, Ténor et Basse),
4) „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem", No. 159 (Estomihi); cantate pour solistes (Alto, Ténor et Basse),
5) „So du mit deinem Munde bekennest", No. 145 (Mardi de Pâques); Spitta cite cette cantate sous le titre „Ich lebe mein Herze".

Les quatre cantates du cycle de Picander composées en 1731:

1) „Ich bin vergnügt", No. 84 (Septuagesimae); cantate pour Soprano solo,
2) „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe", No. 174 (Lundi de Pentecôte); cantate pour solistes (Soprano, Alto, Ténor et Basse), La „Sinfonia" est empruntée au troisième concerto de Brandebourg.
3) „Man singet mit Freuden vom Sieg", No. 149 (St. Michel). Le chœur de cette cantate est emprunté à la cantate de chasse „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd", écrite à Cöthen.
4) „Ich habe meine Zuversicht", No. 188 (21e dim. après la Trinité); cantate pour solistes (Soprano, Alto, Ténor et Basse) avec orgue obligé. Le concerto pour clavecin en ré mineur, transcrit pour orgue, comme l'indique une notice de la partition, servait d'introduction à cette cantate.

Pigalle représente le prince descendant vers le sarcophage? Tandis que l'orchestre esquisse ce tableau, l'on entend résonner le choral: „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte" (Dieu, agis envers moi selon ta bonté).

La cantate „Voici, nous montons à Jérusalem", No. 159, dépeint Jésus précédant ses disciples, par le motif que voici:



Cet arrêt brusque sur la septième produit un effet saisissant: c'est Jésus qui s'arrête et qui se retourne vers ses disciples pour leur annoncer qu'il marche vers la mort, ainsi qu'il est dit dans le texte. Comme ils ne comprennent pas, il s'arrête encore une fois pour le leur répéter.

C'est à cette époque que Bach écrivit les huit cantates pour organo obligato, c'est à dire des cantates qui exigent deux orgues: un orgue d'accompagnement et un orgue solo. Comment le maître s'avisa-t-il de cette combinaison qui nous semble si étrange? Rappelons-nous qu'il dirigeait ses cantates debout devant un clavecin placé entre le grand orgue et le Positif (Rückpositiv) du grand orgue, qui avançait dans l'église. C'est ce qui ressort de la description enthousiaste que Gessner, le Recteur de l'école St. Thomas, donne de sa façon de diriger, dans l'édition annotée de Quintilien qu'il fit en 1738. Une illustration de la première feuille du dictionnaire de musique de Walther (1732) représente également le directeur du chœur debout derrière l'organiste. C'était la coutume à cette époque. Or pour les airs, surtout pour ceux qui étaient d'une certaine difficulté, Bach se trouvait obligé d'exécuter lui-même la basse chiffrée soit à l'orgue, où il remplaçait alors l'organiste, soit au clavecin. Dans le premier cas, il ne voyait pas les instrumentistes; il ne pouvait donc pas les conduire, ni leur communiquer ses intentions, soit par un regard, soit par un mouvement de tête comme

il l'eût désiré sans doute. Quant à l'accompagnement au clavecin, il avait lui aussi ses inconvénients, étant donné l'exiguité des sons de l'instrument. Tout naturellement, le maître devait donc songer à tirer parti du Positif en lui donnant un clavier spécial, de sorte qu'on pût en jouer séparément aussi bien que du grand orgue. En 1722, Scheibe avait déjà construit un clavier spécial pour le Positif du Grand orgue du Temple neuf et y avait, en plus, ajouté une pédale. C'est de la même façon que Bach résolut d'utiliser le Positif de l'orgue de St. Thomas, qui était très important: il comptait treize registres, dont une Sesquialtera, qui y avait été ajoutée lors de la grande réparation, en 1721. Cette Sesquialtera, Bach la prescrit toujours pour l'exécution du canto fermo du choral dans les chœurs. Il la demande expressément pour le choral dans le premier chœur de la Passion selon St. Matthieu.

Le maître dut réaliser son projet vers 1730.[1] C'est du moins ce que font supposer les cantates avec orgue obligé et le changement que subit la partition de la Passion selon St. Matthieu après la première représentation. En 1729, la Passion n'exigeait qu'un orgue, ainsi que l'atteste une copie de la partition primitive que nous devons à Kirnberger. Dans la partition définitive, chaque chœur a son orgue à lui. Il faut donc qu'entre temps on ait installé un second orgue. Cette hypothèse est confirmée par les registres des comptes de l'église St. Thomas. Pour l'exercice de l'année 1730, le budget mentionne, sans autre explication, une dépense de cinquante thalers pour réparation de l'orgue. C'est à peu près ce que coûtait, à l'époque, l'installation d'un clavier. Comme les travaux furent certainement entrepris en été, il est à supposer que dès l'automne 1730 Bach, au lieu du clavecin d'accompagnement, jouait sur le nouveau clavier du Positif.

1. Voir, pour ces notes, la préface de Rust au T. XXIIe de la Bachgesellschaft.

Il pouvait dès lors accompagner lui-même certaines parties qui lui semblaient particulièrement importantes, tout en conduisant l'orchestre. Aussi quand, dans la partie de la basse chiffrée, on rencontre des passages non chiffrés ou des parties avec „Organo tacet“ ou bien encore „Senza l'organo“, la remarque ne s'adresse qu'à l'organiste du Grand orgue et ne signifie pas que ces parties doivent être exécutées sans orgue, mais que le maître se chargeait de les accompagner, d'après la partition, sur le Positif.[1]

Comme il se trouvait que le Positif avait des registres de première beauté, Bach songea à l'employer comme orgue solo et l'idée lui vint d'écrire des cantates pour orgue obligé. Le nouveau procédé l'intéressait au plus haut degré; il prenait plaisir à conduire l'orchestre, le chœur, l'orgue d'accompagnement et les solistes tout ensemble, en tenant le rôle principal sur son petit orgue. Et cependant, à les voir de près, ces cantates — nous en possédons huit — offrent moins d'intérêt qu'on ne le croirait au premier abord.[2] C'est en vain qu'on y cherche les beaux effets d'orgue où se reconnaîtrait le Bach des grands préludes; c'est en vain qu'on y

1. On trouvera des exemples très instructifs à cet égard dans les cantates Nos. 92, 94, 95, 97, 99, 100 et surtout dans la cantate No. 177. Voir les préfaces de ces cantates dans l'édition de la Bachgesellschaft.

Voici les huit cantates avec organo obligato:

1) „Ich habe meine Zuversicht“. Cantate pour solistes (Soprano, Alto, Ténor et Basse); 21e dimanche après la Trinité, No. 188.
2) „Erschallet, ihr Lieder“, No. 172 (Pentecôte). Cette cantate appartient à la première période de Leipzig, mais Bach la reprit après 1730 et l'arrangea pour orgue obligé. C'est pour cette raison que plusieurs feuilles des parties sont marquées M. A.; Bach, nous l'avons dit plus haut, ne se servit de ce papier qu'à partir de l'automne 1727.
3) „Geist und Seele wird verwirret“, No. 35 (12e dim. après la Trinité).
4) „Gott soll allein mein Herze haben“, No. 169 (18e dim. après la Trinité); cantate pour Alto solo.
5) „Ich geh und suche mit Verlangen“, No. 49 (20e dim. après la Trinité); cantate pour solistes (Soprano et Basse).
6) „Wir danken dir Gott“, No. 29 (Ratswahlcantate pour le 27 août 1731).
7) „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“, No. 27 (16e dim. après la Trinité).
8) „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“, No. 170 (6e dim. après la Trinité). Dans cette cantate, pour Alto solo, se trouve un air accompagné par un orgue à deux claviers; Bach a donc exécuté la partie d'orgue sur le grand orgue, et non sur le clavier du Positif.

cherche des effets qui résulteraient d'un contraste entre l'individualité de l'orgue et celle de l'orchestre: rien de tout cela. Ces cantates, et surtout les grandes Sinfonies qui leur servent d'ouverture, sont quelque peu monotones; elles n'ont ni le charme ni l'intérêt que présentent, par exemple, les concertos pour orgue et orchestre de Händel. La partie d'orgue n'est qu'à deux voix, ou plus exactement à une voix, puisque la basse de l'orgue marche toujours avec celle de l'orchestre. Somme toute, l'orgue obligé ne remplit que le rôle d'une grande flûte au son puissant.

Les cantates pour orgue obligé reposent en grande partie sur des transcriptions. Les introductions en sont tirées de concerts pour clavecin ou pour violon[1], emprunts peu heureux, étant donnée la différence qui existe entre le style d'orgue et le style de clavecin ou de violon. Ces transcriptions prouvent toutefois, comme nous l'avons déjà fait remarquer en parlant des sonates pour violon seul, que l'instrument idéal auquel songeait Bach tenait tout à la fois du clavecin, du violon et de l'orgue. Dans ces cantates se rencontrent aussi des airs provenant de transcriptions[2]; parfois une déclamation défectueuse en trahit l'origine[3]. C'est ainsi que dans le duetto „Dich hab ich je und je geliebt" de la cantate „Ich geh und suche mit Verlangen" No. 49, le chant a dû être surajouté après coup à une

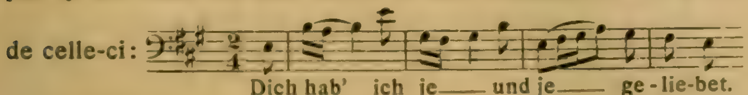
---

1. La cantate „Ich habe meine Zuversicht", No. 188, a comme ouverture le concerto pour clavecin en ré mineur, qui, lui-même, n'est qu'un arrangement de concerto pour violon; la Sinfonia de la cantate „Geist und Seele sind verwirret", No 35, comme nous l'apprend l'écriture de l'autographe, n'est que la copie d'un concerto pour clavecin ou pour violon, dont nous ne connaissons plus l'original; la Sinfonia de la cantate „Gott soll allein mein Herze haben", No. 169, est empruntée au concerto pour clavecin en mi mineur; le final de ce même concerto figure comme Sinfonia dans la cantate „Ich geh und suche mit Verlangen", No. 49; la grande introduction de la cantate „Wir danken dir Gott", No. 29, est un arrangement du prélude de la grande suite en mi majeur pour violon solo.

2. L'air „Stirb in mir" de la cantate „Gott soll allein mein Herze haben", No. 169, est surajouté au Siciliano d'un concerto pour clavecin, dont l'allégro figure comme introduction de cette même cantate. C'est un arrangement admirable; le chant se modelle comme par enchantement sur les fins contours du Siciliano: mais ce n'est qu'un arrangement.

3. Par exemple, l'air „Willkommen will ich sagen" de la cantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", No. 27, n'est guère heureux comme transcription.

composition d'orchestre; autrement on ne s'expliquerait pas qu'un Bach en soit arrivé à une déclamation du genre de celle-ci:

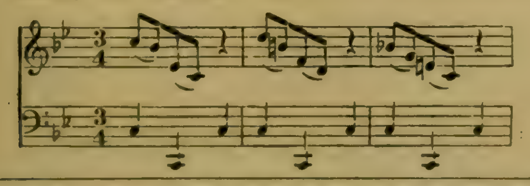


En général, les cantates pour orgue obligé ne produisent guère d'effet; on a beau les étudier, on ne peut se défendre d'un certain mécontentement. C'est que cette façon modeste de traiter l'orgue plutôt comme un instrument de musique de chambre nous est devenue entièrement étrangère, grâce à Bach même. Et encore, comme nous n'avons qu'un seul orgue à notre disposition, il nous faut combiner la partie de l'orgue d'accompagnement avec celle de l'orgue obligé, si bien que l'effet s'évanouit complètement. Du reste, Bach lui-même devait combiner les deux parties quand il donnait ces cantates à St. Nicolas, où il n'avait point de Positif séparé.[1] Aussi se lassa-t-il vite de ce genre de cantates; au bout de deux ou trois ans, il renonça à en écrire. Citons, toutefois, parmi les cantates pour orgue obligé, la cantate-choral: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" No. 27, pour son grand chœur, qui est d'une rare beauté. En voici le texte:

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod ....

Qui sait combien ma fin est proche?
Le temps fuit, la mort approche ....

Pour dépeindre la fuite du temps, l'orchestre, pendant le chant du choral, fait entendre un tic-tac mystérieux:



1. Nous savons par un programme qui se trouve dans la partition, que la Ratswahlcantate avec orgue obligé „Wir danken dir Gott", No. 29, composée pour le 27 août 1731, fut exécutée pour la même circonstance à St. Nicolas, en 1749.

Le silence des violons sur le troisième temps est angoissant: on dirait un homme qui retient son haleine pour écouter si le balancier continue sa marche, ou s'il s'est arrêté pour toujours.

De plus en plus, Bach tendait à revenir à la cantate choral. Nous possédons environ une vingtaine de cantates de ce genre qu'il composa entre 1730 et 1734. Mais, au cours de ces essais, il fut pris comme d'une aversion pour les strophes de chorals arrangées par Picander et il résolut de s'en tenir au texte simple. Comme il est presque impossible d'écrire des récitatifs sur des strophes de choral — bien que le maître l'ait tenté à plusieurs reprises[1] — ces cantates se composent exclusivement de chœurs et d'airs[2]. On ne saurait nier qu'elles ne soient quelque peu monotones. L'intérêt principal y repose sur le premier chœur; plusieurs, dans le nombre, sont d'une beauté achevée, mais ils n'empoignent pas l'auditeur. Quant aux airs, il est clair qu'une strophe de choral est un texte beaucoup trop long pour un morceau de ce genre. De plus, ces strophes se suivent sans aucun contraste, sans aucun développement. Ce ne sont que les variations sur la même idée et la musique s'en ressent nécessairement.

---

1. Voir les cantates No. 107 et No. 117.
2. Voici la liste de ces cantates-chorales:
   1) „Der Herr ist mein getreuer Hirt", No. 112 (Misericordias),
   2) „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ", No. 177 (4e dimanche après la Trinité),
   3) „Gelobet sei der Herr", No. 129 (Trinité),
   4) „In allen meinen Thaten", No. 97,
   5) „Lobe den Herren", No. 137 (12e dim. après la Trinité),
   6) „Sei Lob und Ehr", No. 117,
   7) „Was willst du dich betrüben", No. 107 (7e dimanche après la Trinité),
   8) „Was Gott thut, das ist wohlgethan", 1e comp., No. 98,
   9) „Was Gott thut, das ist wohlgethan", 2e comp., No. 99,
   10) „Was Gott thut, das ist wohlgethan", 3e comp., No. 100,
   11) „Es ist das Heil uns kommen her", No. 9 (6e dim. après la Trinité). Ici nous rencontrons de nouveau des récitatifs de Picander.
   12) „Nun danket alle Gott"; cette cantate ne nous est parvenue qu'incomplètement.

Toutefois, il n'est pas dit que toutes ces cantates appartiennent à cette époque: les trois cantates-chorals sur „Was Gott thut, das ist wohlgethan", Nos. 98, 99 et 100 ont été certainement composées à intervalles divers. Quelquefois aussi, dans la cantate „In allen meinen Thaten" No. 97, par exemple, on croit saisir des traces qui prouvent que ces œuvres remontent en partie à des compositions de Weimar et de Cöthen.

Ajoutons qu'en général ces cantates sont très longues: Bach a eu le malheur de choisir des chorals qui ont jusqu'à huit et neuf versets! En réalité, le maître faisait là un essai qui ne pouvait aboutir. Il voulait écrire des variations de chorals pour chœur, soli et orchestre. Or pour la musique d'orgue, il avait abandonné cette idée dès sa jeunesse, se rendant compte qu'un procédé pareil suppose à chaque strophe une individualité propre, susceptible d'être exprimée par la musique. Les strophes manquant de personnalité, la musique écrite sur un choral devient nécessairement quelconque, ce qui est le cas pour les cantates en question. C'est que le nombre des chorals susceptibles d'être traités en cantates est restreint. Mais, par contre, toutes les fois que Bach rencontre un choral qui s'y prête, il écrit une œuvre achevée. Nous en possédons deux de ce genre: la cantate sur le choral de Luther: „Ein feste Burg“ (No. 80), et la cantate sur le choral mystique de Nicolaï: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ (No. 140).

Ce sont, avant tout, des chorals courts: le premier de quatre, le second de trois versets. Encore le dernier verset ne doit-il pas être compté: suivant la tradition, il était destiné à être simplement harmonisé à quatre parties. Reste donc pour la première cantate trois, pour la seconde deux strophes à illustrer en musique, strophes dont chacune contient l'idée d'un grand tableau musical. Qu'on juge d'après ces données ce qui devait en sortir. Nous insistons sur ces considérations préliminaires parce qu'on les a trop négligées jusqu'ici dans les études sur Bach; et cela bien à tort, car le maître est plus l'esclave de son texte que n'importe quel autre compositeur, précisément parce qu'il veut traduire en musique la poésie, non les mots.

La cantate „Ein feste Burg“ (No. 80), a probablement été composée pour la fête de la Réformation de 1730, qui fut célébrée avec un éclat particulier, car on fêtait, cette année-

là, le deuxième centenaire de la Confession d'Augsbourg[1]. Dans le premier chœur „Un fort rempart est notre Dieu", Bach a traduit le „fort rempart" par un grand choral-fugué dans le genre de Pachelbel; chaque phrase de la mélodie est traitée en fugue et se termine par un canon sur le thème en augmentation entre les trompettes de l'orchestre et les anches de la pédale de l'orgue. L'ensemble est de dimensions colossales (deux cent vingt huit mesures). Le texte du second verset parle de Christ „le héros élu de Dieu", qui vient combattre pour les fidèles[2]. Bach dépeint le tumulte de la bataille par un motif très caractéristique qu'on rencontre souvent dans ses œuvres:



Au milieu de ce tumulte, le soprano chante le choral, comme pour appeler au secours, et le héros répond par des cris de triomphe.

La troisième strophe représente l'assaut des démons contre le fort rempart:

Und wenn die Welt voll Teufel wär
Und wollt' uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr ....

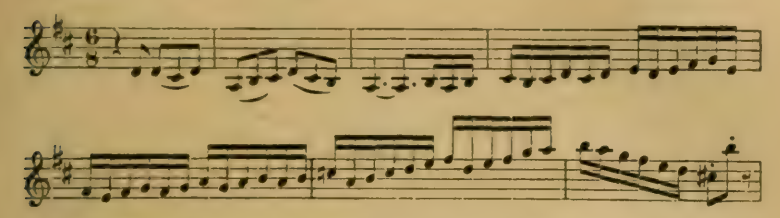
Et quand même le monde serait rempli de diables,
Et voudrait nous engloutir,
Nous ne craindrions rien ....

---

1. La fête de la Réformation avait lieu le premier dimanche qui suivait le 31 octobre, jour où Luther (en 1517) avait affiché ses thèses à l'église de Wittenberg. La Confession d'Augsbourg avait été remise à Charles-Quint et au Reichstag le 25 juin 1530. Pour le deuxième centenaire, il y eut des services religieux trois jours durant (25, 26 et 27 juin) dans les églises de Leipzig. On exécuta les cantates: „Singet dem Herrn" (No. 190), „Gott, man lobt dich" (No. 120), „Wünschet Jerusalem Glück" (cette cantate est perdue).

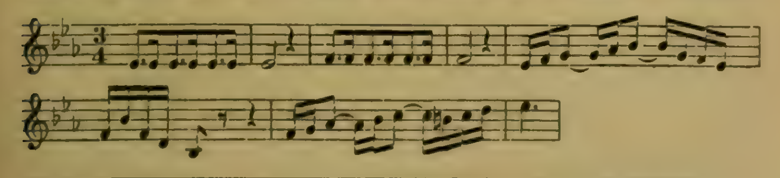
2. Mit unsrer Macht ist nichts gethan.
Wir sind gar bald verloren;
Es streit für uns der rechte Mann,
Den Gott selbst hat erkoren.
Fragst du, wer der ist?
Er heißt Jesus Christ,
Der Herr Zebaoth,
Und ist kein andrer Gott;
Das Feld muß er behalten. —

On entend une sorte de signal figuré par les premières notes du choral; aussitôt les hordes infernales s'élancent à l'assaut du fort rempart:



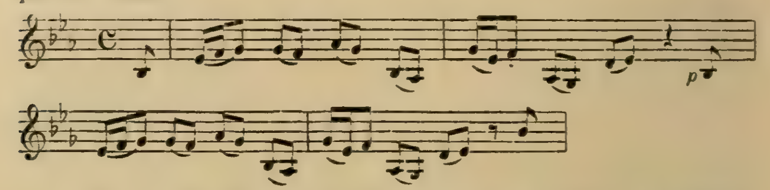
Le tableau rappelle celui de la lutte de St. Michel avec l'armée de Satan dans la cantate: „Es erhub sich ein Streit", No. 19. Au milieu de l'assaut, les fidèles chantent à l'unisson la mélodie du choral et les assaillants retombent anéantis. Entre les différentes strophes du choral de Luther, Bach intercale plusieurs morceaux mystiques tirés de l'ancienne cantate de Weimar „Alles was aus Gott geboren."[1] Luthéranisme et mysticisme, ainsi se résumait la profession de foi du Cantor de St. Thomas à l'occasion du deuxième centenaire de la Confession d'Augsbourg.

La cantate sur le choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme", (No. 140), traite la parabole des dix vierges, c'est à dire l'Evangile du vingt-septième dimanche après la Trinité, très rare, comme l'on sait, dans l'année ecclésiastique. Le premier chœur „Wachet auf" (Debout, réveillez-vous) dépeint le grand réveil. On entend dans le lointain un tintement merveilleux: le fiancé arrive et les vierges endormies se dressent effarées:



1. Cette cantate fut écrite pour le dimanche Oculi; Bach ne pouvait en faire usage à Leipzig, parce qu'on n'y exécutait pas de cantates pendant la Passion.

Puis, pour le second verset, une simple ritournelle, en forme d'air de danse, à laquelle se mêle le choral chanté par le ténor:



C'est le cortège du fiancé: il arrive, il passe; la joyeuse ritournelle s'éteint dans le lointain, et les vierges qui n'étaient pas prêtes restent seules, désespérées. Il faudra attendre jusqu'à Berlioz pour rencontrer des pages musicales aussi dramatiques.

Le maître se rendant compte que seuls les chorals courts et caractéristiques se prêtent à la cantate, eut l'idée de suppléer à leur rareté en composant une cantate par la réunion des plus belles strophes de différents chorals. C'est là l'origine de la cantate: „Christus, der ist mein Leben“ (Christ est ma vie), No. 95 (16ᵉ dimanche après la Trinité). Les versets sont tirés des chorals funèbres les plus connus; tous, ils expriment l'attente joyeuse de la mort, mais avec des nuances qui donnent à chacun une individualité distincte. Ce sont précisément ces nuances dans l'expression de la nostalgie de la mort que la musique exprime d'une façon merveilleuse.

Dans ces cantates, Bach est tout allemand. A la suite de Schütz qui, on le sait, avait écrit des Dialogues spirituels, le maître écrit des Dialogues sur des chorals. Malheureusement, nous ne possédons que deux cantates de cette espèce: „Ach Gott, wie manches Herzeleid“, No. 58, pour Soprano et Basse, et „O Ewigkeit, du Donnerwort“, No. 60.[1] Dans la

1. Il existe deux cantates sur chacun de ces chorals. (Voir encore No. 3 et No. 20). La cantate No. 58 est écrite pour le dimanche après le Nouvel-an, la cantate No. 60 pour le 24ᵉ dimanche après la Trinité.

première, une âme meurtrie par la vie cherche le chemin du ciel:

> Ach Gott, wie manches Herzeleid
> Begegnet mir zu dieser Zeit!
>
> Hélas, ô Dieu, combien de maux
> Font souffrir mon cœur présentement!

La Basse vient la consoler: „Patience, Patience, c'est le chemin qui conduit à la félicité." Et le dialogue continue, avec quelle intensité d'expression, on le devine.

Dans la cantate „O Ewigkeit, du Donnerwort (No. 60), la Peur chante la première strophe du choral: „Eternité, parole de terreur," sur un accompagnement d'orchestre où s'exprime l'angoisse la plus saisissante. Survient l'Espoir, qui ne cesse de répéter cette phrase: „Dieu, j'attends ton salut." Finalement la voix du St. Esprit se fait entendre: „Bienheureux dès à présent les morts qui meurent dans le Seigneur."

Les cantates pour solistes abondent à cette période de la vie de Bach. Outre celles que nous avons déjà mentionnées, il nous en est parvenu neuf autres qui furent écrites entre 1730 et 1734.[1] Ce sont les seules que Bach intitule „Cantate", les cantates pour chœur étant désignées sous le nom de Concerto. L'une d'entre elles „Widerstehe doch der Sünde" (Résiste donc au péché) No. 54, fait époque dans l'histoire de la musique, car elle commence sur l'accord de septième:

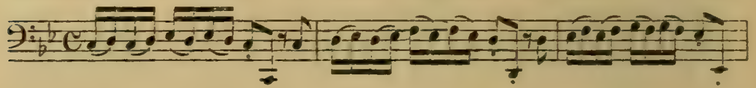
1.
1) „Ich will den Kreuzstab gerne tragen", No. 56; cantate pour Basse solo (19e dimanche après la Trinité),
2) „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht", No. 55; cantate pour Ténor solo (22e dimanche après la Trinité),
3) „Ich habe genug", No. 82; Cantate pour Basse (Purification),
4) „Jauchzet Gott in allen Landen", No. 51; cantate pour Soprano solo (15e dimanche après la Trinité),
5) „Falsche Welt, dir trau ich nicht", No. 52; cantate pour Soprano solo (23e dimanche après la Trinité),
6) „Widerstehe doch der Sünde", No. 54; cantate pour Alto solo,
7) „Schlage doch, gewünschte Stunde", No. 53; cantate pour Alto solo,
8) „Siehe ich will viel Fischer aussenden", No. 88; cantate pour solistes (Soprano, Alto, Ténor et Basse); (5e dimanche après la Trinité),
9) „Was soll ich aus dir machen, Ephraim", No. 89; cantate pour solistes (Soprano, Alto et Basse); (22e dimanche après la Trinité).

Ce n'est donc pas à Beethoven qu'il faut faire honneur du procédé qui inaugure la musique moderne. Bach s'en était avisé bien avant lui. Ces cantates pour solistes sont toutes plus belles les unes que les autres; remarquons qu'il les a écrites entre sa quarante-cinquième et sa cinquantième année[1]. La nostalgie de la mort emplissait alors son âme plus que jamais. Qu'on se souvienne plutôt des deux cantates pour Basse solo: „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Je veux porter ma croix joyeusement), No. 56, et „Ich habe genug" (C'en est assez), No. 82.

Citons une œuvre où éclate plus que partout ailleurs la merveilleuse richesse musicale des cantates d'alors, la cantate „Was soll ich aus dir machen, Ephraim?" No. 89, qui a pour texte ce passage du prophète Osée:[2]

„Que te ferai-je, Ephraim?
Dois-je te préserver?
Te traiterai-je comme Adma?
Te rendrai-je semblable à Tseboïm?
Mais non, mon cœur a d'autres pensées;
Ma compassion est trop ardente". —

L'accompagnement symphonique de ce récitatif-arioso se compose de trois motifs qui reviennent sans cesse et simultanément. Le motif de basse exprime la colère de Dieu:



1. De la même époque sont les cantates:
1) „Wer da glaubet und getauft wird", No. 37 (Ascension). Il y a comme du ciel bleu dans cette musique,
2) „Ich glaube Herr, hilf meinem Unglauben", No. 109 (21e dim. après la Trinité),
3) „Nun komm der Heiden Heiland", 2e composition, No. 62 (1r dim. de l'Avent). Cette cantate repose en partie sur la cantate pour l'anniversaire de naissance de la princesse de Cöthen.

Les cantates nuptiales (Tome XIII, 1e partie), pour la plupart, se composent d'emprunts: En voici les titres:
1) „Dem Gerechten muß das Licht",
2) „Gott ist unsere Zuversicht",
3) „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe",
4) „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge",
5) „Der Herr denket an uns". Cette Cantate fut écrite à Muhlhausen en 1708 pour les secondes noces du pasteur Stauber à Arnstadt, l'ami de Bach.

2. Osée 11, 8. Adma et Tseboïm furent enveloppées dans la catastrophe de Sodome et de Gomorrhe.

dans les violons éclate le motif de l'interrogation:



les hautbois chantent celui de la douleur:



Les motifs s'agitent et s'entrecroisent sans conclusion aucune, comme les intentions mêmes de Dieu à l'égard de son peuple.

Cette précision de langage se retrouve dans deux cantates pour chœur qui semblent dater de la même époque: „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben“ (Dieu, tu regardes la foi), No. 102 (10[e] dim. après la Trinité), et „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ (Mon corps tout entier est meurtri), No. 25 (14[e] dim. après la Trinité). Le chœur de la première cantate se développe en une succession de trois thèmes, dont l'un est particulièrement intéressant pour la façon dont il caractérise la phrase:

„Tu les frappes, mais ils ne le sentent pas.“



La seconde cantate, cantate de la pénitence comme la première, est d'un symbolisme plus profond. Pendant que le chœur fait entendre cette plainte „Mon corps tout entier est meurtri“, les quatre trompettes, formant un chœur séparé, exécutent le choral de la contrition „Ach Herr, mich armen Sünder“ (O Dieu, aie pitié d'un pauvre pécheur), qui déjà a fourni les thèmes au chœur. Les violons et les hautbois se lamentent et gémissent:



Mais à partir du moment où, dans le texte, a surgi le mot „Friede“ (paix), les gémissements cessent et le chœur continue comme bercé par les vagues calmes de la basse:



Ces deux belles cantates ont été revues et corrigées par Emmanuel Bach, qui semble les avoir données à Hambourg, non sans faire subir aux partitions de nombreuses ratures qui font le désespoir du lecteur moderne. Tout est corrigé à faux. Sa pédanterie sacrifie sans scrupule les plus beaux effets. En outre, la basse chiffrée qui se trouve jointe aux parties remaniées est inexacte du commencement à la fin. C'est ainsi défigurée par le fils même du maître que la cantate „Herr deine Augen“, No. 102, parut pour la première fois, en 1830.

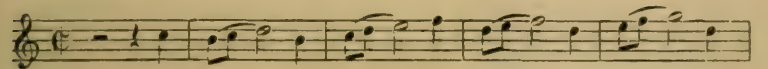
XXVII. Les cantates écrites après 1734

Elles sont au nombre de soixante-dix: une trentaine de cantates libres appartenant presque toutes aux années 1735 et 1736 et une quarantaine de cantates-chorals. Quelques-unes sont manifestement de l'année 1735, à en juger par les allusions aux événements contemporains qu'elles contiennent, en particulier à la guerre de la succession de Pologne qui battait alors son plein en Italie et sur les bords du Rhin. La Saxe n'y fut pas mêlée et les habitants suivirent les événements avec la satisfaction égoïste du spectateur désintéressé. Aussi, dans la cantate du Nouvel an „Lobe den Herrn“ (Mon âme, bénis l'Eternel) No. 143, l'année écoulée, qui apparaît féconde en calamités pour les pays voisins, est-elle célébrée comme une année de paix et de bénédiction pour la Saxe[1].

1. Voici deux autres cantates où transparaissent les événements de 1735:
„Wäre Gott nicht mit uns um diese Zeit“ (Si Dieu n'était pas avec nous par ce temps), No. 14, (4e dimanche après l'Epiphanie).
„Gott der Herr ist Sonn und Schild“ (Dieu, le Seigneur est le soleil et le bouclier), No. 79, (Fête de la Réformation).

Il est à supposer que Bach élabora cette année-là un cycle nouveau de cantates; du moins nous possédons encore complète la série des cantates pour tous les dimanches entre Pâques et la Pentecôte[1].

Les tendances descriptives apparaissent encore plus développées qu'auparavant; les thèmes caractéristiques abondent. Voici, par exemple, le motif principal de la cantate pour l'Ascension „Gott fährt auf mit Jauchzen" (Dieu s'élève avec jubilation):



Dans la cantate „Es ist ein trotzig und verzagtes Ding", No. 176 (Trinité), le maître traduit le mot „Trotz" (obstination); la cantate „Meine Seufzer, meine Tränen" (Mes gémissements, mes pleurs), No. 13 (2e dim. après l'Epiphanie), se compose uniquement de lamentations; de la cantate „Er rufet seinen Schafen mit Namen" (Il appelle ses brebis par leur nom), No. 175 (Mardi de Pentecôte), le maître tire une idylle pastorale[2]. Dans la cantate „Brich dem Hungrigen dein Brot", No. 39, sur le texte „Romps ton pain à celui qui a faim et

1. Les compositions de cette année, elles aussi, contiennent beaucoup d'emprunts, dont voici un aperçu:

1) „Wer mich liebt, der wird mein Wort halten" (2e composition) No. 74 (Pentecôte); cette cantate repose sur une cantate de Cöthen. En la remaniant, Bach a converti en chœur le duo du commencement, ce qui n'est pas à l'avantage de la pièce.

2) „Also hat Gott die Welt geliebt" No. 68 (Lundi de Pentecôte). Les soli de cette cantate, entre autres le célèbre air de la Pentecôte, sont empruntés à la cantate de chasse de l'époque de Cöthen „Was mir behagt ist nur die muntre Jagd (Voir p. 220 et suiv.).

3) „Unser Mund sei voll Lachens" (Noël) No. 110. Le premier chœur de cette cantate est surajouté à l'Allégro de la Partita pour orchestre en ré majeur (Voir p. 209).

4) „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" No. 146 (Jubilate). Le premier chœur est surajouté à l'adagio du concerto pour orchestre en ré mineur.

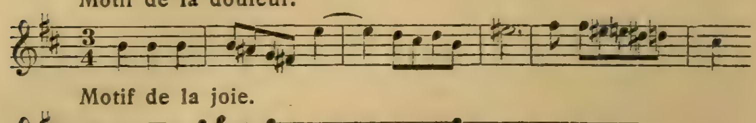
5) „Freue dich, erlöste Schaar" No. 30 (St. Jean 1738). Cette cantate repose en partie sur la cantate profane „Angenehmes Wiederau" (Voir p. 238).

6) „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe" No. 34 (Pentecôte). Cette cantate fut écrite primitivement pour la cérémonie du mariage d'un pasteur.

2. Voir dans cette cantate un charmant air pour trois flûtes.

ceux qui sont dans la misère, conduis-les dans ta maison", la musique dépeint toute une bande de miséreux qui se traînent péniblement sur la route: bref, chacune de ces cantates pourrait être citée comme un chef-d'œuvre de description musicale. L'une des plus remarquables est celle pour le dimanche Jubilate „Ihr werdet weinen und heulen", No. 103, sur ce verset de St. Jean: „Vous pleurerez et vous vous lamenterez et le monde se réjouira; vous serez dans la tristesse, mais votre tristesse se changera en joie" (16, 20). Bach pousse jusqu'à l'extrême la description du contraste entre la douleur et la joie, par l'antagonisme de ces deux motifs:

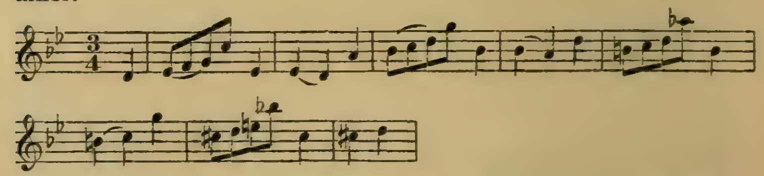
Motif de la douleur.



Motif de la joie.



Signalons encore la cantate „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen", No. 48 (19e dim. après la Trinité), sur cette parole de St. Paul: „Malheureux que je suis! Qui me délivrera de ce corps mortel?", question désespérée que Bach formule ainsi:



En passant en revue les textes de ces cantates[1], on s'aper-

1. Voici les cantates libres pour choeur de cette époque, dont il n'a point encore été fait mention:

1) „Erfreut euch ihr Herzen"; No. 66 (Mardi de Pâques).
2) „Es ist euch gut, dass ich hingehe"; No. 108 (Cantate).
3) „Sie werden euch in den Bann thun"; 2e composition No. 183 (Exaudi).
4) „Auf Christi Himmelfahrt allein"; No. 128 (Ascension).
5) „Es wartet alles auf dich"; No. 187 (7e dim. après la Trinité). Nous avons rencontré des parties de cette cantate dans la Messe en sol mineur.
6) „Wer Dank opfert, der preiset mich"; No. 17 (14e dim. après la Trinité).
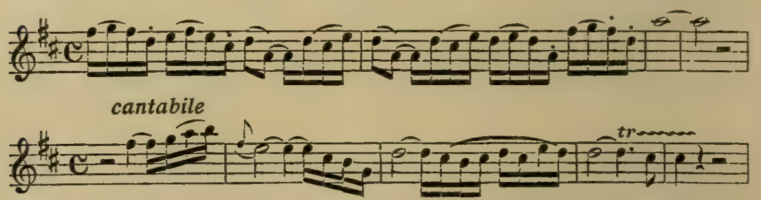
çoit que la parole biblique y joue un rôle bien plus important que dans les cantates précédentes. Or, comme l'ancienne cantate allemande se composait ou bien de versets bibliques ou bien de strophes de chorals, ces cantates, comme les cantates-chorals, marquent, en quelque sorte, un retour en arrière. Le maître imposa à son librettiste deux ou trois versets bibliques pour chaque texte; à quelques exceptions près, les grands chœurs, notamment, traitent tous des textes sacrés.

Ce retour aux textes de l'Ecriture devait entraîner tout naturellement le rétablissement du récitatif-arioso, puisqu'il était défendu de se servir du récitatif parlé et de l'air italien pour traduire en musique les paroles sacrées. De là, dans ces cantates, toute une série d'ariosos qui rappellent ceux de la Passion selon St. Matthieu. Dans le nombre s'en trouvent de tout à fait simples[1], dans le style du récit de l'institution de la sainte cène. Mais le plus souvent, la déclamation est portée par un grand accompagnement symphonique. Le morceau le plus admirable en l'espèce, c'est l'arioso du Dialogue pour Soprano et Basse „Selig ist der Mann", No. 57 (2e jour de Noël), sur ce verset de l'Epître de St. Jacques: „Heureux l'homme qui supporte patiemment l'épreuve; car, après avoir été éprouvé, il recevra la couronne de vie" (2. 12)[2].

7) „Nun ist das Heil und die Kraft"; No. 50 (St. Michel). Cette cantate ne se compose que d'un grand choeur en double fugue d'une vigueur tout à fait extraordinaire Peut-être n'est-ce aussi qu'un fragment de cantate.
8) „Es ist dir gesagt, Mensch"; No. 45 (8e dim. après la Trinité).
9) Bleib bei uns, denn es will Abend werden"; No. 6 (mardi de Pâques).

1. Voir les Cantates No. 39, No. 45 et No. 187.
2. Voici les autres cantates pour solistes de cette époque:
1) „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen"; (Alto, Ténor et Basse) No. 87 (Rogate).
2) „Ich bin ein guter Hirt"; (Soprano, Alto, Ténor, Basse) No. 85 (Misericordias).
3) „Liebster Jesus, mein Verlangen"; (Soprano et Basse) No. 32 (Epiphanie).
4) „Süsser Trost, mein Jesus kommt"; (Soprano, Alto, Ténor, Basse) No. 151 (3e jour de Noël).
5) „Es reifet euch ein schrecklich Ende"; (Alto, Ténor, Basse) No. 90 (25e dim. après la Trinité).
6) „Am Abend aber desselbigen Sabbathes"; (Soprano, Alto, Ténor, Basse) No. 42 (Quasimodogeniti).
La cantate pour Ténor solo: „Meine Seele rühmt und preist", No. 189, que Spitta (II, p. 564) cite avec ces cantates, est une œuvre de jeunesse écrite vraisemblablement entre 1707 et 1710.

Cette fois encore, dès que le passage biblique renferme une certaine poésie de la nature, la musique de Bach atteint à la suprême beauté. Il en est ainsi dans deux cantates sur le crépuscule du soir: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ (Reste avec nous, car le soir approche), No. 6 (Lundi de Pâques), et „Am Abend aber desselbigen Sabbats“ (Le soir même de ce sabbat), No. 42 (Quasimodogeniti). La première dit l'apparition de Jésus aux disciples d'Emmaüs, la seconde commente ce verset de l'Evangile selon St. Jean: „Le soir même de ce sabbat — les portes du lieu où se trouvaient les disciples étaient fermées, à cause de la crainte qu'ils avaient des Juifs — Jésus vint et se présenta au milieu d'eux“ (20, 19). Comment analyser dignement cette page musicale? C'est la clarté du jour qui s'évanouit; ce sont des appels lointains qui se perdent; c'est le grand silence, la grande mélancolie, l'immense paix du soir! L'arioso „Am Abend, da es kühle ward“ de la Passion selon St. Matthieu avait déjà traduit puissamment cette poésie du crépuscule. Or, la Sinfonia de la seconde cantate n'est que la reprise en grand de cette esquisse. Les deux motifs suivants donneront une idée de la façon dont Bach traduit en musique le fuyant et l'insaisissable:



Quel n'eût pas été l'étonnement de l'auteur de la Symphonie pastorale, s'il eût eu connaissance de cette œuvre de Bach!

Mais ce retour aux sources sacrées de la poésie biblique, n'eût-il point dû, tout naturellement, entraîner un renouvellement complet de la cantate? Sans doute; et s'il n'en fut rien, c'est que la longue habitude des rimes piteuses et des fades libretti de Picander avait comme émoussé le goût

poétique du maître. Au lieu de songer à combiner des passages bibliques en une sorte de mosaïque, à puiser directement dans l'Ecriture sainte, comme l'avait fait Schütz, il restait sous la tutelle de son librettiste. Et puis, il manquait de clairvoyance; il passa à côté des plus beaux passages de la Bible, des passages de St. Paul et de l'Evangile selon St. Jean, que lui seul, pourtant, le grand mystique, eût été à même de traduire en musique. Il n'a même pas découvert le treizième chapitre de la première Epître aux Corinthiens. Pour grande que soit son œuvre, elle est pauvre en grands sujets — par sa faute. Cette fois encore, au lieu d'aller jusqu'au bout du chemin sur lequel il s'était engagé, il revint ...... à la cantate-choral.

Un cycle entier de cantates-chorals était échu en partage à Friedemann Bach. Nous savons ce détail par une lettre de Forkel, écrite de Göttingue à la date du 4 avril 1803. Il y raconte qu'un moment il eut l'idée d'acheter ces cantates à Friedemann, qui se trouvait alors dans la gêne; mais comme il ne pouvait lui payer les vingt Louisd'or qu'il demandait, il acheta pour deux Louisd'or la permission d'emporter chez lui le cycle entier et de le parcourir. Il en profita pour copier les deux cantates „Es ist das Heil uns kommen her" (No. 9), et „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält" (No. 178). Plus tard, ce même cycle fut vendu douze Thalers. Forkel ne put savoir quel en fut l'acquéreur[1]. Quoi qu'il en soit, d'heureux

1. Voici le passage en question de la lettre de Forkel (3 Avril 1803). „Ich habe den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedemann Bach im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedem. Bach war damals in grosser Noth, und forderte von mir für den eigenthümlichen Besitz des Jahrgangs 20 Louisd'or, für die blosse Durchsicht aber 2 Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, mir auf einmal 20 Louisd'or anzulegen, die 2 Louisd'or aber konnte ich tragen. Hätte ich das Ganze in diesem halben Jahre abschreiben lassen wollen, so würde es mir mehr als 20 Louisd'or gekostet haben. Ich beschloss daher mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine 2 Louisd'or Communicationsgebühren selbst aus diesem Jahrgang abzuschreiben. Ich besitze demnach jetzt nur 2 Stücke über die Choräle „Es ist das Heil uns kommen her" und „Wo Gott, der Herr nicht bei uns hält". Beide Stücke sind ausserordentlich schön. Der ganze Jahrgang, für welchen ich 20 Louisd'or bezahlen sollte, wurde hernach aus Noth für 12 Thaler verkauft. Ich weiss aber nicht, wohin er gekommen ist."

hasards voulurent que, dans la suite, ces partitions dispersées à travers l'Allemagne reparussent l'une après l'autre, soit en autographes, soit en copies; si bien qu'à l'heure actuelle il n'en manque guère plus d'une quinzaine pour que le cycle soit complet. L'une ou l'autre se retrouvera certainement quelque jour.

L'une de ces cantates contient des allusions aux événements de la seconde guerre de Silésie (1744-45): c'est la cantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (Jésus-Christ, Seigneur de la paix), No. 116, pour le 25e dimanche après la Trinité (15 Nov. 1744). Le pays saxon ayant eu beaucoup à souffrir de l'invasion prussienne, la cantate supplie Dieu de détourner ces maux. L'œuvre a été écrite sous le coup d'une émotion profonde[1]. On comprend alors que Bach, trois ans plus tard, n'ait pas montré trop d'empressement à se rendre à l'invitation de Frédéric-le-Grand, en qui il voyait l'oppresseur de sa patrie. Si finalement il s'y décida, ce ne fut que sur les instances d'Emmanuel, qui craignait que ce refus n'entrainât sa disgrâce. Mais une fois en présence de cette personnalité extraordinaire, Bach fut subjugué et alla jusqu'à payer son tribut à l'ennemi de la Saxe: il écrivit l'Offrande musicale.

En tout, nous possédons trente six cantates-chorals écrites

---

1. Voici la strophe du choral sur laquelle est écrite le premier choeur de cette cantate:

Chœur:
Du, Friedefürst, Herr Jesu Christ
Wahr Mensch und wahrer Gott
Ein starker Nothhelfer du bist
Im Leben und im Tod.
Drum wir allein im Namen dein
Zu deinem Vater schreien.

O prince de la paix, Seigneur Jésus,
Vrai homme et vrai Dieu,
Tu es un puissant secours
Dans la vie et dans la mort.
C'est pourquoi nous nous adressons
A ton père en ton nom.

Recitatif:
Ach lass uns durch die scharfen Ruten
Nicht allzuheftig bluten . . .
Wohlan, so strecke deine Hand
Auf ein erschreckt geplagtes Land!
Die kann der Feinde Macht bezwingen
Und uns beständig Frieden bringen.

Ah! ne nous laisse pas saigner
Trop cruellement sous les verges . . .
Allons! étends ta main
Sur un pays effrayé, désolé!
Elle peut réduire la puissance de l'ennemi,
Et nous assurer la paix pour toujours.

entre 1735 et 1745[1]. Dans le nombre, il en est une écrite sur un choral de Hans Sachs: „Warum betrübst du dich, mein Herz“ (Mon cœur, pourquoi t'affliges-tu), No. 138.

Quant à la moyenne des textes, elle est d'une banalité désolante; on sent que Bach, las de ses vaines tentatives, a renoncé une fois pour toutes à trouver le texte idéal et que, faute de mieux, il s'abandonne entièrement à Picander.

---

1. Voici, d'après Spitta la liste complète de ces dernières cantates par ordre alphabétique:

1) „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ No. 2 (2e dim. après la Trinité).
2) „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ No. 3 (2e dim. après l'Epiphanie).
3) „Ach Herr, mich armen Sünder“ No. 135 (3e dim. après la Trinité).
4) „Ach lieben Christen, seid getröst“ No. 114 (17e dim. après la Trinité).
5) „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ No. 26 (14e dim. après la Trinité).
6) „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ No. 33 (13e dim. après la Trinité).
7) „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ No. 38 (21e dim. après la Trinité).
8) „Christum wir sollen loben schon“ (A solis ortus cardine) No. 121 (2e jour de Noël).
9) „Christ unser Herr zum Jordan kam“ No. 7 (St. Jean).
10) „Das neugeborne Kindelein“ No. 122 (dimanche après Noël).
11) „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ No. 116 (25e dim. après la Trinité).
12) „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ No. 126 (6e dim. après la Trinité).
13) „Gelobet seist du Jesu Christ“ No. 91 (Noël).
14) „Herr Christ, der einig Gottessohn“ No. 96 (18e dim. après la Trinité).
15) „Herr Gott, dich loben alle wir“ No. 130 (St. Michel).
16) „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ No. 113 (11e dim. après la Trinité).
17) „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ No. 127 (Estomihi).
18) „Ich freue mich in dir“ No. 133 (3e jour de Noël).
19) „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ No. 92 (Septuagesimä). La mélodie de ce choral est empruntée à une chanson française du commencement du XVIe siècle: „Il me suffit de tous mes maux“ (voir p. 20).
20) „Jesu, der du meine Seele“ No. 78 (14e dim. après la Trinité).
21) „Jesu nun sei gepreiset“ No. 41 (Nouvel an).
22) „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ No. 123 (Epiphanie).
23) „Mache, dich mein Geist bereit“ No. 115 (22e dim. après la Trinité).
24) „Meinen Jesum laß ich nicht“ No. 124 (1er dim. après l'Epiphanie).
25) „Meine Seel erhebet den Herrn“ No. 10 (Visitation).
26) „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ No. 125 (Purification).
27) „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ No. 101 (10e dim. après la Trinité).
28) „Nun komm der Heiden Heiland“ (2ieme composition) No. 62 (1r Avent).
29) „Schmücke dich, o liebe Seele“ No. 180 (2e dim. après la Trinité).
30) „Warum betrübst du dich, mein Herz“ No. 138 (15e dim. après la Trinité). D'après certains indices de la partition autographe — entre autres la notation du hautbois — cette cantate pourrait avoir été composée dès 1733.
31) „Was frag ich nach der Welt“ No. 94 (9e dim. après la Trinité).
32) „Was mein Gott will, das gescheh allzeit“ No. 111 (3e dim. après la Trinité).
33) „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ No. 1 (Annonciation).
34) „Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält“ No. 178 (8e dim. après la Trinité).
35) „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ No. 139 (23e dim. après la Trinité).
36) „Wo soll ich fliehen hin“ No. 5 (19e dim. après la Trinité).

Celui-ci, de son côté, travestit à son gré les plus beaux chorals en textes de cantates. Nous connaissons les procédés qu'il emploie, nous allions dire, les tortures qu'il fait subir aux belles strophes anciennes, afin de les moderniser. Pour être juste, disons que cette fois il y a mis un peu plus de tact et de modération que naguère, lors des cantates-chorals de l'époque moyenne. En général, il laisse intacte la première strophe qui doit servir de texte au grand chœur de la cantate; le choix des chorals est assez heureux; il en est qui se prêtent vraiment à être traités en cantates. Cependant, malgré tout, le mieux n'est guère sensible et les textes des dernières cantates de Bach n'en restent pas moins défectueux.

La musique, par contre, ne trahit aucune faiblesse, à un tel point qu'on se demande parfois si ce sont bien là des œuvres de la dernière époque de Leipzig. L'inspiration en est si jeune, qu'on serait tenté de les classer parmi les compositions de Weimar, n'était une certaine perfection, disons, une certaine routine de la forme qui prouve l'expérience consommée d'un maître. Quelques-unes même sont plus fraîches et plus jeunes que les œuvres de l'époque moyenne. Ce retour au primitif se remarque assez fréquemment chez les grands génies, dans le domaine de l'art aussi bien que dans celui de la pensée. Chez Bach, il se trahit surtout par la simplicité de l'instrumentation; pour les airs notamment, le maître se contente le plus souvent d'un ou de deux instruments, quand il ne préfère pas l'accompagnement de la simple basse chiffrée. Ce sont naturellement les cantates de Noël qu'il faut citer avant tout parmi „les œuvres de jeunesse“ de la dernière époque de Leipzig: celui qui les écrivait approchait de la soixantaine, mais les petits enfants qui jouaient à ses pieds l'empêchaient de songer à son âge. Mentionnons tout spécialement les cantates: „Gelobet seist du, Jesu Christ“, No. 91 (Noël); „Das neugeborne Kindelein“, No. 122 (dim. après Noël);

„Jesu, nun sei gepreiset“ No. 41 (Nouvel-an) et „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen“ No. 123 (Epiphanie).

Cette dernière, en particulier, est une de celles que l'on ne peut oublier, tant les harmonies en sont simples et leur charme indéfinissable. L'orchestre et le chœur répètent, sans relâche, le petit motif que voici:

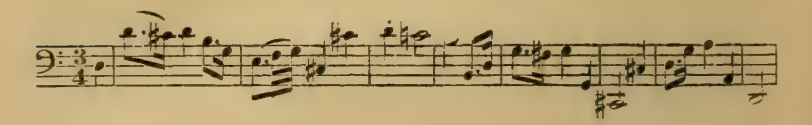


La phrase est empruntée aux premières notes de la mélodie du choral et correspond aux paroles: „Emmanuel, bien-aimé“. C'est ce mot que répète la foule nombreuse rassemblée autour du Christ qui vient de se révéler au monde; elle lui prodigue des caresses, lui saisit les mains, elle baise le bas de sa robe, afin qu'il ne s'en aille point. Tel est le tableau qu'évoquait aux yeux de Bach le récit de l'Epiphanie[1]!

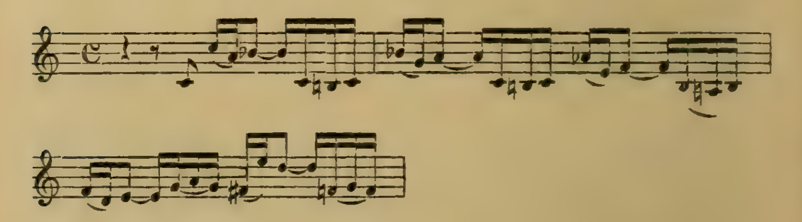
La seule particularité qui annonce l'œuvre de l'homme mûr, c'est l'absence de toute recherche de formes nouvelles. Quand Bach développe une idée, il manque ce je ne sais quoi d'imprévu qui fait le charme des œuvres de jeunesse. L'enchaînement des harmonies, lui aussi, est en quelque sorte trop logique. Bach écrit comme un mathématicien qui a trouvé des formules parfaites pour toutes les opérations et qui ne se soucie plus d'en chercher d'autres. Ce qui ne veut point dire que le maître en arrive à faire de la musique à l'aide de formules et avec le seul secours de la science: l'invention

1. Mentionnons encore, pour leur simplicité, les cantates:
„Meinen Jesum laß ich nicht“ No. 124 (1r dim. après l'Epiphanie).
„Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ No. 125 (Purification).
„Jesu nun sei gepreiset“ No. 41 (Nouvel-an).
„Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ No. 113 (11e dim. après l'Epiphanie).
„Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ No. 127 (Estomihi). Dans cette cantate aussi, comme dans celle pour Estomihi „Du wahrer Gott und Davidssohn“ No. 25, le morceau de concours pour Leipzig, le maître fait exécuter par les instruments la mélodie de l'Agnus dei

ne faiblit pas. Pour ce qui est des thèmes et des motifs, les compositions de la dernière époque ne le cèdent en rien à celles des autres. La vivacité avec laquelle le maître aborde son texte est toujours la même; il n'est pas jusqu'à la tendance à l'exagération que nous lui avons connue de tout temps, qui ne persiste. Il continue à affectionner le descriptif; bien plus, les exemples de thèmes caractéristiques sont plus abondants que jamais. Dans la cantate „Herr Christ, der einzig Gottessohn", No. 96, se trouve le texte suivant: „Tantôt à droite, tantôt à gauche je dirige mes pas égarés"[1]. Bach se laisse aller au plaisir de décrire cette allure titubante, au risque même de tomber dans le grotesque. Voici la démarche de la basse:



Dans l'air: „Mes pas chancelaient de peur"[2] de la cantate „Allein zu dir, Herr Jesu Christ", No. 33, le titubement est ainsi représenté:



Il n'est pas douteux que telle ne soit la signification de ce thème, car il revient sous une forme plus simple dans l'air:

1. „Bald zur Rechten, bald zur Linken, lenkt sich mein verirrter Schritt."
2. „Wie furchtsam wankten meine Schritte."

„Comme elles tremblent et chancellent, les pensées des pécheurs“, de la cantate „Herr, gehe nicht ins Gericht“[1]:



Si nombreux sont les motifs descriptifs dans ces dernières cantates que l'on n'a que l'embarras du choix pour les exemples. La cantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“, No. 92, illustre de la façon suivante les paroles „Voyez comme se rompt et comme tombe tout ce qui n'est pas maintenu par le bras puissant de Dieu“:



Le motif est identique, on le voit, à celui du récitatif-arioso de la Passion selon St. Matthieu „Le Sauveur se prosterne devant son Père“:



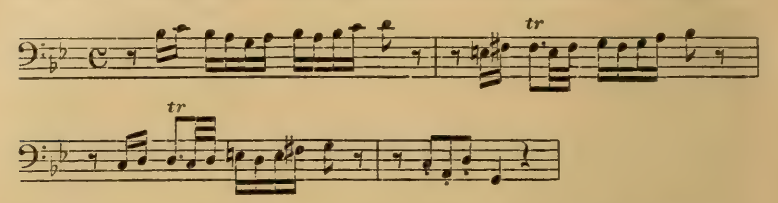
Dans un récitatif de la cantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ (No. 113), figure le mot rire[2]. C'est pour le maître une occasion de développer tout le récitatif sur une basse obstinée qui fait entendre un rire puissant:



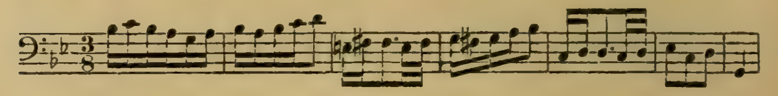
Parfois l'association d'idées picturales qui a donné naissance au thème est tellement lointaine, qu'il faut faire tout un détour pour la découvrir. Prenons, par exemple, l'air „Le

1. Voir aussi la cantate: „Ich glaube Herr, hilf meinem Unglauben“ No. 109 qui traite la foi chancelante; elle repose toute entière sur le motif du titubement.
2. „Jedoch dein heilsam Wort das macht, daß mir das Herze wieder lacht.“

grain de blé ne peut produire aucun fruit, s'il ne tombe sur le sol"[1], qui se développe sur la basse obstinée que voici:



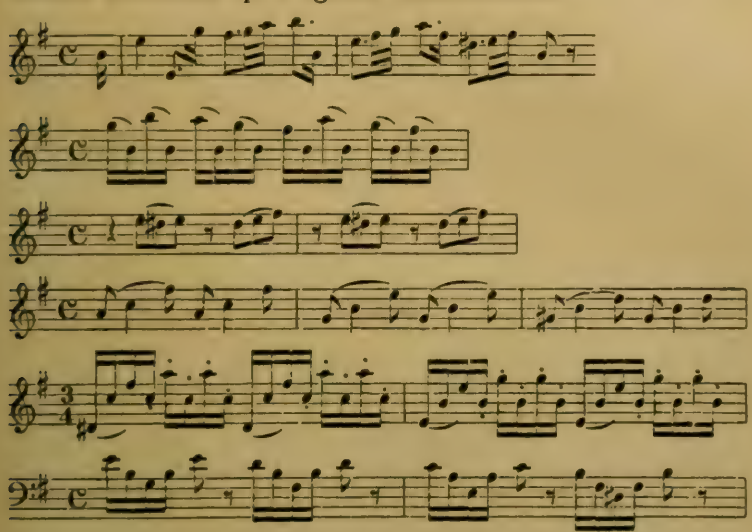
Quelle en est la signification? N'est-ce point le geste du semeur que représente la musique? Car, alors, tout s'explique: c'est, en effet, comme si, dans le lointain, l'on voyait à intervalles réguliers un bras s'étendre une fois, deux fois, trois fois; la traînée des grains reste suspendue dans l'air pendant un instant, et puis tombe à terre. Thème unique en son genre! On ne peut se lasser de le contempler avec une surprise toujours nouvelle. Combien caractéristique est cet arrêt entre les différents mouvements! Encore est-ce là un des rares cas où nous puissions retracer la genèse du thème: Bach, lui aussi, ne réussissait pas toujours du premier coup! Déjà pendant la composition du premier chœur le thème de l'air le hantait. Croyant le tenir, il le nota à la hâte au bas de la page, sous cette forme:



La transformation a donc consisté, précisément, à remplacer le rythme souple à trois temps par le rythme saccadé à quatre temps, et à introduire des pauses: en un mot, à lui donner le rythme caractéristique du mouvement du semeur, que l'esquisse n'exprimait qu'imparfaitement.

1. „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt es fall denn in die Erden"; cantate „Ach lieben Christen, seid getröst." No. 114.

L'exemple de description musicale le plus grandiose que contiennent les cantates de la dernière époque, c'est le chœur de la cantate pour la St. Jean: „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, No. 7 (Jésus-Christ, notre Sauveur, vint au Jourdain). Nous ne nous étonnerons pas que Bach ait saisi l'occasion de décrire le mouvement des vagues du fleuve. Mais ce qu'il y a de surprenant, c'est l'observation qui se trahit dans cette description: le maître a vu les grandes et les petites vagues, il a vu les vagues lentes renversées par les vagues rapides, il a compris que ce rythme si monotone en apparence est comme la résultante d'une diversité insaisissable de rythmes toujours changeants. Tout naturellement il en arrive donc à représenter les flots rapides du Jourdain par une série de thèmes diversifiés qu'il agence simultanément:



Qu'on se figure l'effet que produit la simultanéité de ces thèmes! Quel raffinement, raffinement qui n'est pourtant que du réalisme, dans l'emploi de toutes les combinaisons imaginables des motifs, en vue de produire ces enflements et

ces decrescendos tantôt subits, tantôt lents des vagues d'un fleuve rapide. Et cette basse avec ces intermittances irrégulières, n'évoque-t-elle pas ce bruit sourd qui sort de la profondeur des ondes? Un instant, on cesse de l'entendre, puis, tout à coup, le voici qui retentit à nouveau!

Est-ce trop de dire que cet accompagnement d'orchestre fait époque dans l'histoire de la musique descriptive?



IVᵉ PARTIE

LE LANGAGE MUSICAL DE BACH

XXVIII. Le symbolisme de Bach

Bach était un poète et ce poète était, en même temps, un peintre.

Ce n'est point là un paradoxe. Nous avons l'habitude de dénommer un artiste d'après les moyens dont il se sert pour traduire sa vie intérieure: musicien s'il emploie les sons, peintre s'il emploie les couleurs, poète s'il emploie les mots. Mais il faut bien convenir que ces catégories, établies d'après un critérium extérieur, sont fort arbitraires. L'âme de l'artiste est un tout complexe où se mélangent en proportions infiniment variables les dons du poète, du peintre, du musicien. Rien ne nous force à poser en principe que des procédés d'un certain ordre doivent toujours exprimer un rêve intérieur du même ordre, que, par exemple, on ne puisse, à l'aide des sons transcrire qu'un rêve de nature musicale. Il n'y a aucune impossibilité à concevoir un rêve de poète réalisé par les couleurs ou un rêve de musicien réalisé par les mots, et ainsi de suite. Les exemples de ces transpositions abondent.

Schiller était musicien. En concevant ses œuvres, il avait des sensations auditives. Dans une lettre à Körner, du 25. Mai 1792, il s'exprime ainsi: „La musique d'une poésie est bien plus souvent présente à mon âme, quand je m'assieds à ma table pour l'écrire, que l'idée nette du contenu, sur

lequel souvent je suis à peine d'accord avec moi-même"[1]. Goethe, lui, était peintre au point qu'il fut longtemps hanté par l'idée que sa vraie vocation était peut-être la peinture. Il étudiait le dessin avec obstination et souffrait de ne pouvoir rendre les choses telles qu'il les voyait. On sait comment, pour en finir avec ces incertitudes, il imagina, au cours d'un voyage à pied qui le ramenait de Wetzlar vers le Rhin, de consulter le sort pour décider de son avenir. „Je suivais, raconte-t-il dans Poésie et Vérité, la rive droite de la Lahn et voyais à quelque distance au-dessous de moi la rivière, dissimulée parfois par de riches saussaies, glisser aux rayons du soleil. Alors se réveilla en moi mon ancien désir de pouvoir peindre dignement de tels objets. Je tenais par hasard un beau couteau de poche dans ma main gauche; et, à l'instant, j'entendis retentir au fond de mon âme l'ordre impérieux de lancer sur-le-champ ce couteau dans le fleuve. Si je le voyais tomber, mon vœu d'artiste serait exaucé; si le plongeon du couteau était dissimulé par les branches qui surplombaient, il me fallait renoncer à mon souhait et à mes efforts. A peine conçue, cette fantaisie fut mise à exécution, car, sans avoir égard à l'utilité du couteau qui renfermait plusieurs pièces, je le lançai aussitôt de toute ma force, avec la main gauche, dans la rivière. Malheureusement, cette fois aussi, je dus éprouver la trompeuse ambiguité des oracles, dont les anciens déjà se plaignaient si fort. Le plongeon du couteau me fut caché par les derniers rameaux des saules, mais l'eau rejaillit sous le choc comme une puissante fontaine et me fut parfaitement visible. Je n'expliquai pas la chose à mon avantage et le doute qu'elle éveilla en mon esprit eut dans la suite cette fâcheuse conséquence, que je me livrai à l'étude du dessin d'une manière plus décousue et plus négligée, donnant ainsi moi-même à l'oracle l'occasion de s'accomplir."

1. „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir selber einig bin."

Il devint donc poète tout en restant peintre: son œuvre se compose de portraits et de paysages. L'évocation visuelle, c'est là l'originalité et comme le secret de son talent narratif. Ses lettres de Suisse sont des esquisses de tableaux, et dans ses lettres d'Italie il se félicite „d'avoir eu de tout temps le don de voir le monde avec les yeux du peintre, dont les tableaux étaient présents à son esprit.“ Dans ses promenades en gondole, Venise lui apparut comme une succession de tableaux de l'école Vénitienne. Ses personnages sont des portraits. Dans Faust, c'est lui-même qu'il peint. Toutes ces scènes idylliques, naïves, tragiques, burlesques, fantastiques, allégoriques de ce vaste drame, sont autant de toiles de fond sur lesquelles se détache le portrait de Goethe aux différents moments de sa vie. Il n'est pas jusqu'à la musique qu'il ne perçût sous forme visuelle: en entendant du Bach, il voyait des personnages raides dans leurs atours descendre un grand escalier à pas solennels.

Est-il besoin de rappeler le cas classique de Taine, ce peintre de la littérature? Gottfried Keller, l'auteur de „Romeo et Juliette au village,“ avait également débuté par la peinture. Inversement, Böcklin est un poète fourvoyé parmi les peintres. Son imagination poétique le transporte dans les lointains mythologiques et évoque devant les yeux du peintre, sous forme de visions concrètes, ce monde des forces élémentaires rêvé par les poètes panthéistes. Qu'importent dès lors au poète les lignes et les couleurs? La composition picturale, l'exactitude du dessin, il en fait bon marché; l'essentiel pour lui, c'est, de plus en plus, d'exprimer des idées. Rien de plus significatif à cet égard que l'œuvre dernière de Böcklin, cette informe, mais si dramatique image de la Peste du musée de Bâle.

Nietzsche était un musicien. Il s'essaya même dans la composition musicale et soumit ses ébauches à Wagner. Elles sont encore plus médiocres que les dessins de Goethe.

Et cependant, à un moment donné, il se crut les talents d'un compositeur. Il les possédait en effet: c'est lui qui a créé le style symphonique dans la littérature. Sa façon de composer l'œuvre littéraire est celle d'un symphoniste; étudiez à ce point de vue „Par de là le Bien et le Mal“ et vous y trouverez jusqu'aux petites fugues qui interviennent dans les Symphonies de Beethoven. Lire une œuvre sans rythme était une souffrance pour lui. „Même nos bons musiciens écrivent mal,“ s'écrie-t-il avec humeur. N'est-elle pas étrange cette affinité entre Nietzsche, le musicien parmi les penseurs et Wagner, le penseur parmi les musiciens? Leur sort était de se rencontrer pour se séparer, de s'aimer pour se haïr. Et cependant, de tous les Wagnériens, Nietzsche est le seul qui ait compris l'âme du maître de Bayreuth, lui qui a trouvé pour caractériser l'esprit artistique de Wagner cette formule si vraie: „Wagner en tant que musicien doit être classé parmi les peintres, en tant que poète parmi les musiciens, en tant qu'artiste, dans un sens plus général, parmi les acteurs.“

C'est de cette coexistence des différents instincts artistiques dans une même personnalité qu'il faut partir, pour établir les rapports réciproques qui unissent les arts. Trop longtemps, l'on s'est complu, en esthétique, à formuler des définitions empruntées à la nature des différents arts et à échafauder sur cette base arbitraire théories et controverse. Il devait en résulter, le plus souvent, des axiomes et des jugements dont la solidité n'est qu'illusoire. Que n'a t-on dit et écrit sur la musique descriptive! Pour les uns, elle n'est rien moins que la fin dernière de toute musique; pour les autres, elle représente une dégénérescence de la musique pure, affirmations diamétralement contradictoires, qu'on ne saurait taxer de fausseté et qui, pourtant, n'enferment qu'une part de vérité. Comment résoudre l'antinomie? En étudiant, dirons-nous, la question au point de vue de la psychologie et de l'histoire.

Tout art, nous enseigne la psychologie, manifeste des tendances „descriptives“ en tant qu'il veut exprimer plus que ne lui permettent ses moyens propres d'expression. La peinture veut exprimer les sentiments du poète; la poésie veut évoquer des visions plastiques; la musique veut peindre et exprimer des idées. C'est comme si l'âme de „l'autre artiste« voulait parler, elle aussi. L'art pur n'est qu'une abstraction. Toute œuvre d'art, pour être comprise, doit suggérer une représentation complexe où s'amalgament et s'harmonisent des sensations de tout ordre. Celui qui, devant un tableau représentant un paysage de bruyère, n'entend pas la vague musique du bourdonnement des abeilles, ne sait pas voir, de même que celui pour lequel la musique n'évoque aucune vision, ne sait pas entendre. La logique de l'art, c'est la logique de l'association des idées, et l'impression artistique est d'autant plus forte, que la complexité des associations d'idées conscientes et subconscientes de l'artiste se communique, par l'entremise de son œuvre, d'une façon plus intense et plus complète. L'art, c'est la transmission des associations d'idées.

Les peintres ne copient pas simplement la nature, mais ils la reproduisent pour nous faire partager la surprise et l'émotion qu'ils ont ressenties devant elle, en la voyant en poètes. Et ce qu'ils nous enseignent, qu'est-ce, sinon à voir partout la nature avec les yeux du poète?

La musique descriptive est donc légitime puisque la peinture et la poésie sont comme les éléments inconscients, sans lesquels le langage des sons ne se concevrait pas. Il y a du peintre dans tout musicien. Ecoutez-le parler, et cette seconde nature vous apparaîtra aussitôt. Pour exprimer l'idée la plus simple, les musiciens ne sauraient se passer d'avoir recours à des images et à des métaphores. Leur langage est une sorte de peinture en paroles; d'où l'allure si originale, si pittoresque, souvent aussi, si bizarre et incohérente de leurs

écrits. Rien de plus intéressant, à cet égard, que leurs lettres: elles montrent leur esprit sans cesse travaillé par des images visuelles.

La tendance descriptive apparaît déjà dans les œuvres des primitifs. Ce sont des tendances imitatives très naïves; ils veulent reproduire le chant des oiseaux, le rire, les gémissements, le bruit d'une source ou d'une cascade; bien plus: ils prétendent représenter des scènes entières, et aboutissent ainsi à des narrations musicales où les péripéties de la composition sont censées correspondre à celles d'un récit. C'est précisément dans les deux générations antérieures à Bach que nous voyons apparaître simultanément en Italie, en Allemagne et en France, cette musique descriptive rudimentaire. Ainsi, dans les morceaux caractéristiques de Froberger et des clavecinistes français, que Bach connaissait, dans les descriptions orchestrales des maîtres hambourgeois, les Keiser, les Mattheson et les Telemann, et surtout, dans les sonates bibliques de Kuhnau, qui sont comme l'expression classique de cette tendance.[1]

Cette musique descriptive primitive a si peu cessé d'exister qu'elle reparaît avec toutes ses prétentions dans notre musique à programme. Entre les mains de Liszt et des disciples, grands et petits, qui s'engagent dans cette voie, la symphonie tourne au poème symphonique (Symphonische Dichtung). Les péripéties ne s'expliquent plus par elles-mêmes; elles nécessitent un commentaire qui annonce ce que la musique va représenter. Qu'on ne s'y méprenne pas: pour grands que soient les moyens qu'elle emploie et la netteté d'expression à laquelle elle atteint, cette musique descriptive n'en reste pas moins primitive et comme en marge de la musique, précisément parce qu'elle ne s'explique point par elle-même. Et quand ce sont des musiciens de second ordre qui la

1. Les débuts de la musique descriptive mériteraient une étude spéciale. Il s'agirait de réunir tout le matériel en question, ce qui n'a pas encore été fait.

pratiquent, ils ont beau multiplier les explications et commenter chaque mesure: ce caractère „primitif“ ne fait que s'accentuer. Tels les anciens peintres, qui figuraient les paroles de leurs personnages par une guirlande de mots qui s'élançait de leur bouche, au lieu de se contenter du geste et de l'expression.

L'histoire de la musique descriptive primitive comprend donc deux périodes: une période ancienne et une période moderne. Ici et là, nous sommes en présence de tendances normales, qui, étant donné la façon dont elles se sont manifestées et développées, n'ont abouti qu'à un art faux.

Dans l'art pictural, nous constatons une anomalie analogue: la peinture biblique. Séduits par des épisodes connus de tous, les peintres, anciens et modernes, se sont laissés entraîner au-delà des limites naturelles de la narration picturale. Ils croyaient représenter tel ou tel épisode de l'Histoire sainte, en réunissant sur une même toile les personnages qui y figurent; ils ne songeaient point à se demander si l'action de l'épisode pouvait être concentrée dans une scène unique et se traduire d'une façon concrète par l'attitude des personnages, comme l'exige la logique de toute composition picturale. Aussi ont-ils créé, presque tous, des tableaux qui sont, en leur genre, aussi faux que la fausse musique descriptive. Comme les scènes bibliques des Sonates de Kuhnau, leurs œuvres ne s'expliquent que par des sous-entendus. Un homme avec un couteau, un enfant avec les bras liés, une tête qui surgit à travers les nuages, un bouc dans les arbustes: tout cela réuni sur une toile représente l'histoire du sacrifice d'Abraham. Une femme et un homme assis au bord d'une citerne, douze hommes venant deux par deux sur la route, dans le fond des gens sortant d'un bourg: c'est Jésus et la Samaritaine.

La peinture biblique fournit en abondance des exemples de cette fausse narration picturale qui, en vérité, n'est que de la belle imagerie. Si achevée que soit l'exécution, elle

ne réussit point à faire oublier l'absence complète de composition. C'est qu'en réalité, il n'y a qu'un très petit nombre de scènes bibliques qui se prêtent à la peinture ; les autres ne sont pas susceptibles de remplir les conditions voulues.

Le seul qui véritablement ait fait preuve de discernement dans le choix des sujets et qui n'ait jamais fait de la fausse peinture biblique, c'est Michel-Ange. Que l'on compare à ses puissantes évocations de l'histoire sainte les simples illustrations qu'en a données Véronèse. Si admirables et si prestigieuses que soient, au point de vue de la forme, les Noces de Cana, ne nous croirions-nous pas tout simplement en présence d'un festin quelconque, n'était cette sorte de convention tacite passée entre le peintre et le public?

La peinture biblique et la peinture d'histoire, tels sont les deux aspects du faux descriptif dans l'histcire de la peinture; ces deux chapitres dans l'histoire des arts plastiques ont leur parallèle dans celle de la musique. Les représentants supérieurs du genre descriptif sont, pour l'art plastique, Michel-Ange, pour la musique, Bach.

Bach était un poète. Mais il lui manquait le don de s'exprimer. Son langage était sans distinction, et son goût poétique n'était pas plus développé que celui de ses contemporains. Eût-il, autrement, accepté si volontiers les libretti de Picander?

Et pourtant il était poète dans l'âme, en ce qu'il cherchait dans un texte, avant tout, la poésie qu'il contient. Quelle différence entre lui et Mozart! Mozart est purement musicien. Il prend un texte donné et l'habille d'une belle mélodie. Bach, au contraire, le creuse; il l'approfondit jusqu'à ce qu'il ait trouvé l'idée qui, à ses yeux, représente l'essentiel, ce que devra illustrer la musique. Il a horreur de la musique neutre qui vient se superposer à un texte sans avoir rien de commun avec lui que le rythme et un sentiment tout à fait général. Souvent, sans doute, quand il se trouve en présence d'un texte sans idée saillante, force lui est de faire contre

mauvaise fortune bon cœur. Mais avant de se résigner, il fait l'impossible pour découvrir quelque germe musical dans le texte même. Déjà la phrase musicale qu'il lui applique, est née du rythme naturel des paroles. Par là il devance Wagner. Chez Händel, on perçoit souvent un antagonisme latent entre la phrase du texte poétique et la phrase musicale qui vient se superposer à celle-ci. Par exemple, il lui arrive de fragmenter des périodes longues en plusieurs phrases, qui cessent, dès lors, de former un tout. Chez Bach, au contraire, la période musicale est modelée sur le phraser du texte. Elle en jaillit naturellement. La phrase la plus longue, il la rend par une de ses belles grandes périodes musicales dont il a le secret. De passages sans structure aucune qui, au premier abord, semblent réfractaires à toute déclamation, il tire les plus belles phrases musicales, et avec une habileté si naturelle, qu'on s'étonne de ne pas y avoir soupçonné ce phraser jusque là[1].

Son plus grand souci, c'est de donner au texte le relief qu'exige la musique. Peu lui importe d'amplifier le sentiment exprimé par ces paroles. Le contentement devient volontiers joie exubérante et la tristesse, douleur aiguë. Souvent il s'attache à un seul mot qui résume, à ses yeux, tout ce que le texte contient de substance musicale, et, par la composition, il lui donne une importance qu'il n'avait point en réalité. C'est ainsi que du texte de la cantate „Es ist ein trotzig und verzagtes Ding" (No. 176), il n'a réalisé en musique que le mot „trotzig" (arrogant), alors que, dans l'ensemble, il s'agit plutôt de contrition. En mainte occasion, il présente son texte sous un jour faux; mais, toujours, l'idée qui se prête à l'expression musicale se trouve amenée au premier plan.

1. Citons, par exemple, le premier chœur de la cantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (psaume 19, versets 2e et 4e), No. 76, et la cantate „Nach dir Herr verlanget mich", No. 150. On apprécie cet art tout particulier, partout, où Bach a mis en musique des versets bibliques. Ce sont eux, en effet, qui offrent le plus de difficultés à la déclamation musicale, n'ayant jamais été destinés à être mis en musique et accusant un style étrange et incohérent par suite des différentes traductions qu'ils ont subies.

C'est elle que la composition fait ressortir comme en travail repoussé.

Son instinct dramatique n'est pas moins développé. Le plan de la Passion selon St. Matthieu, si admirablement conçu au point de vue dramatique, est de son invention. Dans chaque texte il cherche des contrastes, des oppositions, des gradations à faire valoir par la musique. C'est dans le Petit recueil de chorals („Orgelbüchlein") qu'éclate le mieux l'importance qu'il attache aux contrastes et aux gradations: il y dispose les chorals de manière que l'un donne du relief à l'autre. De même, dans les cantates mystiques, il oppose la crainte de la mort (Todesfurcht), à la joyeuse nostalgie de la mort (Freudige Todessehnsucht). Souvent il rehausse un texte en le commentant par un thème de choral qu'on entend dans l'orchestre. Au texte „Ich steh mit einem Fuß im Grabe" (J'ai déjà un pied dans la tombe), vient s'ajouter le choral „Dieu, agis envers moi selon ta bonté" (Cantate No. 156); dans un récitatif de la cantate „Wachet, betet" (Veillez et priez) No. 70, la trompette fait entendre tout à coup le choral du jugement dernier „Es ist gewißlich an der Zeit"; dans la cantate „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem" (Voici, nous allons monter à Jérusalem) No. 159, surgit le choral de la Passion „O Haupt voll Blut und Wunden"[1].

Mais ce qui tient la plus grande place dans son œuvre, c'est la poésie picturale. Avant tout, il recherche l'image, tout différent en cela de Wagner, qui est plutôt un dramatique lyrique. Bach, lui, est plus voisin de Berlioz et plus voisin encore de Michel-Ange. S'il avait pu lui être donné de voir un tableau de Michel-Ange, nul doute qu'il n'y eût retrouvé quelque chose de son âme à lui.

Mais son âme de peintre resta ignorée de ses contemporains. Ses élèves et ses fils ne se sont pas avisés de ses

1. Pour d'autres exemples de textes illustrés par des mélodies de choral, voir les cantates No. 14, 23, 25, 48, 75, 106, 127, 161.

instincts picturaux, pas plus qu'ils ne se sont doutés, que sa véritable grandeur, c'était d'être un poète en musique. De même Forkel, Mossevius, von Winterfeld, Bitter et Spitta. Spitta, que sa connaissance approfondie des œuvres de Bach mettait pourtant à même de voir juste, éprouve comme une appréhension à pousser ses recherches dans cette direction. Quand il ne peut faire autrement, il avoue que telle et telle page contient de la musique descriptive, sans oublier jamais d'ajouter que c'est là un pur accident auquel on aurait tort d'attacher quelque importance. Ces exemples, pour lui, sont des curiosités, rien de plus. En toute occasion, il affirme que la musique de Bach est au dessus de „puérilités" de ce genre, qu'elle est de la musique pure, la seule qui soit classique. Cette appréhension l'égare. La crainte qu'un jour on ne vînt à découvrir chez Bach de la musique descriptive, et que cette découverte ne portât atteinte à sa réputation d'auteur classique, l'empêchent de s'apercevoir du rôle qu'elle joue dans ses compositions[1].

Voyons Bach à l'œuvre. Quelque mauvais que soit le texte, pourvu qu'il contienne une image, le voilà satisfait. Vient-il à découvrir une idée picturale, elle lui tient lieu du texte tout entier; il s'attache à elle au risque d'aller à l'encontre de l'idée dominante qu'il renferme. Préoccupé qu'il est exclusivement de l'élément pictural, il n'aperçoit point la faiblesse et les défectuosités du libretto.

Il n'est pas jusqu'à la nature, qu'il ne sente, pour ainsi dire, d'une façon picturale. La poésie de la nature dans son œuvre n'est point lyrique, comme chez Wagner: elle est plutôt vue que sentie. Ce sont des tourbillons de vent, des nuages qui s'avancent à l'horizon, des feuilles qui tombent, des vagues qui s'agitent.

---

1. Voir Spitta II, p. 406: „Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute, er that es nicht in Folge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Werth oder Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert."

Son symbolisme, lui aussi, est visuel comme celui d'un peintre. C'est par là qu'il arrive à exprimer des idées tout à fait abstraites. Dans la cantate No. 77, pour le 13[e] dimanche après la Trinité, il traite ce verset de l'Evangile: „Tu aimeras le Seigneur ton Dieu, de tout ton cœur, de toute ton âme, de toute ta force et de toute ta pensée, et ton prochain comme toi-même“ (Luc. 10, 27). C'est la réponse du Christ au scribe qui lui avait demandé quel était le plus grand de tous les commandements. Or, ces commandements, petits et grands, la musique les représente par la mélodie du choral „Dies sind die heilgen zehn Gebot“ (Voici les dix commandements), que les basses de l'orgue font entendre en blanches, et les trompettes en noires, tandis que le chœur exécute le verset du Seigneur qui proclame la nouvelle loi d'amour.

Bach a-t-il eu nettement conscience de cet instinct pictural? Il ne semble guère. On ne trouve, à notre connaissance, dans ses confidences à ses élèves, aucune allusion qui permette de l'affirmer. Le titre de l'Orgelbüchlein annonce bien qu'il s'agit, en l'espèce, de chorals modèles, mais il ne dit pas qu'ils sont typiques précisément parce qu'ils sont descriptifs. Et puis, toutes les parodies qu'il fit de ses œuvres, supprimant ainsi les intentions picturales de sa propre musique, ne sont-elles pas là pour attester que l'instinct descriptif, chez lui, était inconscient? Mais aussi bien, où est chez le génie la limite du conscient et de l'inconscient? N'est-il point l'un et l'autre à la fois? De même Bach; il est inconscient quant à l'importance qu'a dans son œuvre la musique descriptive; mais dans sa façon de discerner les sujets à traiter et dans le choix des moyens, il est d'une clairvoyance absolue.

La grande erreur de tous les primitifs consiste à vouloir traduire en musique tout ce qui se trouve dans un texte. Bach évite cet écueil. Il se rend bien compte que les péri-

péties d'un texte doivent être, à la fois très simples et fortement marquées pourqu'on puisse se risquer à les retracer par les sons. Aussi les cas où il use de ce moyen sont-ils très rares.

De plus, quand il suit les indications d'un texte, il n'appuie pas à la façon prétentieuse des primitifs. On admirera de quelle façon modeste il souligne, dans les récitatifs de la Passion selon St. Matthieu, un mot par ci, un mot par là. Ce sont comme de légères inflexions de la musique, destinées à passer inaperçues. De même, dans les cantates et dans les chorals. Par contre, un motif nouveau apparaît-il dans le texte, la musique change aussitôt, car, pour Bach, une nouvelle image nécessite un nouveau thème. Ils ne sont pas rares, les grands chœurs, où deux et même trois thèmes successifs interviennent à tour de rôle parce que le texte les appelle. Ainsi dans la cantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“ (No. 88), écrite sur ce texte de Jérémie: „Voici, j'envoie une multitude de pêcheurs, dit l'Eternel, et ils les pêcheront; et après cela j'enverrai une multitude de chasseurs, et ils les chasseront.“ La musique de la première partie dépeint le mouvement des vagues, car le mot „pêcheur“ évoque un lac aux yeux de Bach; dans la seconde moitié (Allegro quasi presto), ce sont les chasseurs qui parcourent la montagne: on entend des fanfares. Bien des airs présentent la même singularité: le thème de la partie médiane correspond à une autre image que celui de la partie principale.

Qu'est-ce à dire, sinon que la musique de Bach n'est descriptivequ'en tant que ses thèmes sont toujours déterminés par une association d'idées picturale? Cette association, tantôt s'affirme énergiquement, tantôt est comme inconsciente. Il y a des thèmes dont, au premier abord, on ne soupçonnerait pas l'origine picturale, s'il ne se trouvait, dans les autres œuvres, toute une série de thèmes analogues dont l'origine n'est point douteuse. Ce sont alors les thèmes plus accentués

qui éclairent l'origine des autres. En rapprochant les thèmes de Bach, on découvre une série d'associations d'idées picturales qui se reproduisent régulièrement, quand le texte y donne lieu. Cette régularité dans l'association des idées, on ne la trouverait ni chez Beethoven, ni chez Berlioz, ni chez Wagner. Le seul qu'on puisse comparer à Bach, c'est Schubert. L'accompagnement de ses Lieder repose sur un langage descriptif, dont les éléments sont identiques à celui de Bach, sans toutefois atteindre à sa précision. Il ne connaissait guère les œuvres du Cantor de Leipzig, mais voulant traduire en musique la poésie des Lieder, il devait nécessairement se rencontrer avec celui qui avait traduit en musique la poésie des chorals.

Le langage musical de Bach est le plus développé et le plus précis qui existe. Il a, en quelque sorte, ses racines et ses dérivations comme n'importe quelle langue.

Il existe toute une série de thèmes élémentaires procédant d'images visuelles, dont chacun produit toute une famille de thèmes diversifiés, selon les différentes nuances de l'idée qu'il s'agit de traduire en musique. Souvent, pour une même racine, on trouvera vingt à vingt-cinq variantes dans les différentes œuvres; car, pour exprimer la même idée, Bach revient toujours à la même formule fondamentale. C'est ainsi que nous rencontrons les thèmes de la „démarche“ (Schrittmotive), traduisant la fermeté ou l'hésitation; les thèmes syncopés de la lassitude, les thèmes de la quiétude, qui représentent des ondulations calmes; les thèmes de Satan, exprimant une sorte de reptation fantastique; les thèmes de la paix sereine; les thèmes des deux notes liées, qui expriment la souffrance noblement supportée; les thèmes chromatiques en cinq ou six notes, qui expriment la douleur aiguë, et, finalement, la grande catégorie des thèmes de la joie.

Il existe une quinzaine ou une vingtaine de ces catégories dans lesquelles on peut faire rentrer tous les motifs ex-

pressifs caractéristiques de Bach. La richesse de son langage ne consiste pas dans l'abondance de thèmes différents, mais dans les différentes inflexions que prend le même thème suivant les occasions. Sans cette variété de nuances, on pourrait même reprocher à son langage une certaine monotonie. C'est en effet la monotonie du langage des grands penseurs qui, pour rendre la même idée, ne trouvent toujours qu'une expression unique, parce qu'elle est la seule vraie.

Mais son langage permet à Bach de préciser ses idées d'une façon surprenante. Il dispose d'une variété de nuances dans l'expression de la douleur et de la joie, qu'on chercherait vainement chez d'autres musiciens. Une fois connus les éléments de son langage, les compositions même qui ne se rattachent à aucun texte, comme les préludes et les fugues du Clavecin bien tempéré, deviennent parlantes et énoncent en quelque sorte, une idée concrète. S'agit-il d'une musique écrite sur des paroles, on peut, sans regarder le texte, en préciser les idées caractéristiques à l'aide des thèmes seuls.

Mais le plus curieux, c'est que ce langage de Bach n'est point le fruit d'une longue expérience. Les différents motifs de la douleur se trouvent déjà dans le Lamento du Cappricio, qu'il a écrit entre dix-huit et vingt ans. Quand il composait l'Orgelbüchlein, qui date de l'époque de Weimar, il avait environ trente ans. Or, à ce moment, tous ses motifs expressifs typiques sont déjà arrêtés et fixés, et, dans la suite, ne subiront plus aucun changement. C'est qu'en cherchant à représenter en musique toute une série de chorals, il se vit forcé de chercher les moyens de s'exprimer simplement et clairement. Il renonce alors à décrire par le développement musical et adopte le procédé qui consiste à tout exprimer par le thème. En même temps il fixe les formules principales de son langage musical.

Ces petits chorals sont donc le dictionnaire de la musique de Bach. C'est de là qu'il faut partir, pour arriver à

comprendre ce qu'il veut dire dans les cantates et dans les Passions.

Toutefois, dans sa recherche de la trop grande précision de langage, il lui arrive parfois d'outre-passer les limites naturelles de la musique. Il est indéniable qu'on trouve dans ses œuvres bien des pages qui causent une déception à l'audition. C'est que bon nombre de ses thèmes procèdent plutôt de la vision que de l'imagination musicale proprement dite. En cherchant à reproduire une image visuelle, il se laisse entraîner à créer des thèmes qui sont admirablement caractéristiques, mais qui n'ont plus rien de la phrase musicale. Dans les œuvres de jeunesse ces exemples sont rares, parceque l'instinct mélodique est encore plus fort que l'instinct descriptif. Mais plus tard, les exemples de cette musique ultra-picturale deviennent assez fréquents. Parmi les grands chorals de 1736, quelques-uns, comme les chorals sur la sainte-cène (VI No. 30) et sur le baptême (VI No. 17), sont déjà par delà les limites de la musique. Il en est de même de tous les airs construits sur des thèmes figurant la démarche d'un homme qui trébuche. C'est ainsi que la cantate „Ich glaube Herr, hilf meinem Unglauben" (J'ai la foi Seigneur, aide-moi dans mon doute) No. 109, est presque insupportable à l'audition, parce qu'elle décrit la foi défaillante à l'aide de thèmes de ce genre. Bach jouant lui-même ou dirigeant ces morceaux, savait-il les faire agréer par la perfection de l'exécution? Avait-il un secret d'interprétation que nous n'avons pas encore découvert?

Quoi qu'il en soit, le fait reste certain: l'intérêt pictural chez lui l'emporte parfois sur l'intérêt musical. Bach, lui aussi, a outrepassé les limites de la musique pure. Mais son erreur, n'est pas comparable à celle des grands et des petits primitifs de la musique descriptive, qui péchaient par ignorance des ressources techniques de l'art; elle a sa source dans l'exceptionnelle hauteur de son inspiration. Gœthe en

composant son Faust croyait écrire une pièce propre à être représentée au théâtre. Or, l'œuvre devint si grande et si profonde, qu'elle peut à peine supporter la représentation scénique. Chez Bach, de même, l'intensité d'une pensée qui aspire à s'exprimer sans réticence et en toute sincérité est parfois telle qu'elle fait tort à la beauté purement musicale de ses ouvrages. Il a pu se tromper: mais ses erreurs sont de celles que seul le génie est capable de commettre.

XXIX. Le langage musical des chorals

Tout en suivant rigoureusement l'ordre de l'année ecclésiastique dans le recueil des petits chorals, le maître, par le choix du détail, a manifestement cherché à les grouper en un ensemble, de façon que chacun d'eux se détachât avec vigueur de la masse.

Les chorals de Noël et de Pâques forment de petits oratorios, les chorals de la Passion une Passion de moindre dimension, où s'annonce déjà le plan de la Passion selon St. Matthieu[1]. D'autres fois, c'est une intention de contraste

1. *Oratorio de Noël.*

L'Avent: „Veni redemptor" V, No. 42.
Introduction: „Gottes Sohn ist kommen" (Le fils de Dieu est venu) V, No. 19.
„Herr Christ der einig Gottessohn" (Christ l'unique fils de Dieu) V, No. 22.
„Lob sei dem allmächtigen Gott" (Gloire soit au Tout puissant) V, No. 38.
La crèche: „Puer natus in Bethlehem" V, No. 46.
„Gelobet seist du, Jesu Christ" (Sois béni, Jésus Christ) V, No. 17.
„Der Tag, der ist so freudenreich" (Dies est laetitiae) V, No. 11.
L'apparition des anges: „Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Du haut du ciel j'arrive) V, No. 49.
„Vom Himmel kam der Engel Schaar" (Du haut du ciel apparut la multitude des anges) V, No. 50.
L'adoration devant la crèche: „In dulci jubilo" (Berceuse spirituelle du Moyen-Age) V, No. 35.
„Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" (Louez Dieu, chrétiens tous ensemble) V, No. 40.
La contemplation mystique: „Jesu meine Freude" (Jésus ma joie) Largo! V, No. 31.
„Christum wir sollen loben schon" (A solis ortus cardine) Adagio! Canto fermo in alto V, No. 6.
Final: „Wir Christenleut, han jetzund Freud" (Nous chrétiens, nous sommes remplis de joie) V, No. 55.
„Helft mir Gottes Güte preisen" (Aidez-moi à louer la bonté de Dieu) V, No. 21.

qui guide le maître: des deux chorals de Nouvel-an, le premier „Das alte Jahr vergangen ist“ (La vieille année est passée) V No. 20, est une méditation mélancolique au crépuscule de la dernière soirée, le second „In dir ist Freude“ (En toi est la joie) V No. 34, un chant d'allégresse au soleil levant de la nouvelle année; des deux chorals sur le cantique de Siméon, le premier „Mit Fried und Freud ich fahr dahin“ (C'est en paix et en joie que je m'en vais) V No. 41, dépeint l'attente joyeuse de la mort, le second „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf“ (Dieu, ouvre-moi le ciel, je t'en supplie), V No. 24, la lassitude de la vie; le choral sur le péché originel „Durch Adams Fall“ (Par la chute d'Adam) V No. 13, est immédiatement suivi du choral sur le salut en Christ „Es ist das Heil uns kommen her“ (Le salut nous est venu) V No. 16, tout débordant de joie.

Parmi ces chorals, quelques uns ont un caractère descriptif très prononcé. La chute d'Adam (V No. 13), par exemple, est représentée par le basso obstinato que voici:

La Passion en chorals.

Introduction: Grand Agnus Dei — V, No. 44.
Petit Agnus Dei — V, No. 3.
Les Sept paroles: „Da Jesus an dem Kreuze stund“ (Quand Jésus fut sur la croix) — V, No. 9.
Jésus expirant: „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Homme, pleure ton grand péché) — V, No. 45.
L'hymne de reconnaissance: „Wir danken dir, Herr Jesu Christ“ (Nous te remercions, Jésus Christ) — V, No. 56.
Méditation: „Hilf Gott, daß mir's gelinge“ (Dieu aide-moi) — V, No. 29.
La descente de croix, la sépulture, les adieux: ces chorals ne sont pas terminés.

L'oratorio de Pâques en chorals.

Le crépuscule et l'aurore: „Christ lag in Todesbanden“ (Christ était retenu dans les liens de la mort) — V, No. 5.
„Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ (Jésus Christ notre sauveur, qui maîtrisa la mort) — V, No. 32.
„Christ ist erstanden“ (Christ est ressuscité) — V, No. 4.
L'annonce de la résurrection: „Erstanden ist der heilge Christ“ (Christ est ressuscité).
Ce choral représente un dialogue entre les femmes et l'ange gardien de la tombe — V, No. 14.
„Erschienen ist der herrliche Tag“ (Elle a paru, la journée radieuse) — V, No. 15.
„Heut triumphiret Gottes Sohn“ (C'est le jour du triomphe du fils de Dieu) — V, No. 28.



Dans le chant de la résurrection „Erstanden ist der heilge Christ" No. 14, la basse fait entendre le motif:



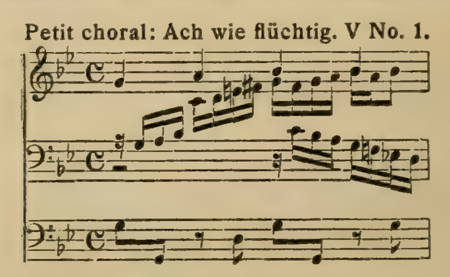
L'apparition des anges dans les chorals „Vom Himmel hoch" (V No. 49), et „Vom Himmel kam" (V No. 50), est décrite par un charmant désordre de gammes ascendantes et descendantes. Même description dans les variations en Canon sur un choral de Noël (V p. 92-101), dans une fughetta sur „Vom Himmel hoch" (VII No. 54), et dans une simple harmonisation de ce choral (V p. 106). En traitant le Gloria, Bach n'oublie jamais qu'il s'agit du chant des anges: il n'écrit sur cette mélodie que des duos ou des trios d'une grâce infiniment charmante (VI No. 3-11); à deux reprises même, (VI No. 5 et No. 10), l'impression purement musicale souffre de cette extrême complaisance descriptive du maître, qui trop exclusivement s'abandonne à la description du mouvement gracieux qui doit représenter les anges apparaissant et disparaissant dans les nuages. D'autres fois, il s'amuse à décrire leur disparition par des cadences ascendantes (VI No. 8, 10 et 11).

Le texte du choral „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" V No. 1, compare la vanité des choses d'ici bas au brouillard que nous voyons se former et disparaître aussitôt[1]. Cette fois encore, c'est par un ingénieux mouvement de gammes que le maître traduit cette image; vingt ans plus tard, il écrira sur ce même choral (Cantate No. 26), un chœur qui ne sera qu'une sorte d'agrandissement de ce petit tableau musical. Le même dessin, en plus vigoureux, se retrouve

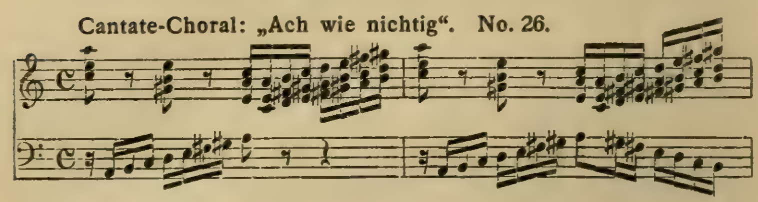
1. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, ist der Menschen Leben,
Wie ein Nebel bald entstehet und auch wieder bald vergehet,
So ist unser Leben, sehet.

dans le premier chœur d'Eole satisfait, où les vents impétueux chassent devant eux les nuages d'automne. Voici ces trois exemples typiques pour l'immuabilité du langage musical de Bach:

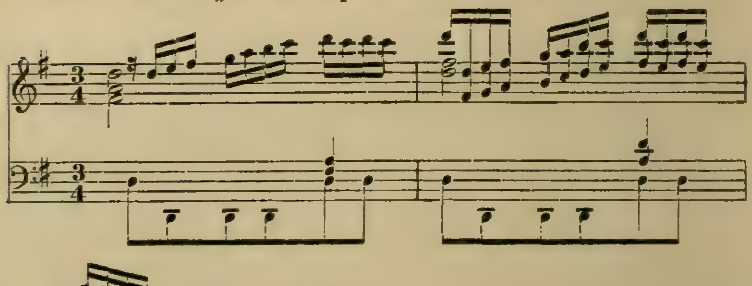
Petit choral: Ach wie flüchtig. V No. 1.

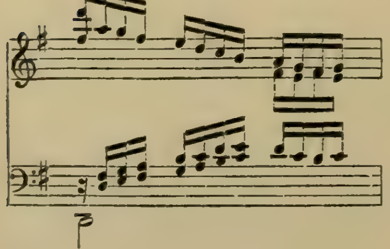


Cantate-Choral: „Ach wie nichtig". No. 26.



Eole satisfait „Dramma per musica". Premier chœur.



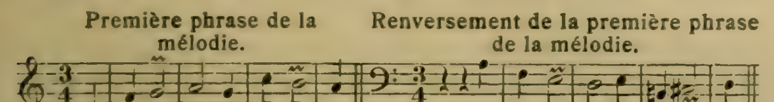


Le choral sur le baptême „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (Jésus-Christ, notre Seigneur vint au Jourdain)VI No. 17, tout comme la cantate correspondante (No. 9), représente une eau courante. Les vagues rapides des doubles croches courent sur la mélodie qui est dans la basse: de même, dans le dernier verset du choral, le baptême est décrit comme une onde salutaire, teintée par le sang du Christ, qui passe sur l'humanité et enlève toute souillure et tout péché.

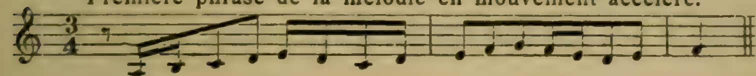
Même description dans la petite version de ce choral (VI No. 18); c'est une miniature curieuse, qu'on n'a pas encore analysée jusqu'ici. Quatre motifs s'avancent simultanément: la première phrase de la mélodie et son renversement, la première phrase de la mélodie en mouvement accéléré et son renversement.

Petite version du choral sur le baptême: „Christ unser Herr zum Jordan kam“ VI No. 18.

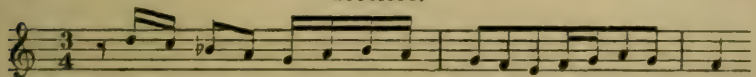
Première phrase de la mélodie. Renversement de la première phrase de la mélodie.



Première phrase de la mélodie en mouvement accéléré.



Renversement de la première phrase de la mélodie en mouvement accéléré.



N'est-ce point là de l'observation très réaliste? On croit voir les vagues s'élever et retomber, les vagues lentes culbutées par les vagues rapides? Mais n'est-ce point là aussi une peinture musicale qui s'adresse plutôt à l'œil qu'à l'oreille?

Très primitif est le symbolisme du choral „Dies sind die heilgen zehn Gebot“ (Voici les dix commandements) V No. 12: la pédale répète dix fois la première phrase de

la mélodie. Dans une fuguette sur ce même choral (VI No. 20), le thème, comme l'idée l'exige, apparaît dix fois. Le symbolisme d'une autre version du même choral (VI No. 19), qui doit en représenter l'idée dogmatique, est plus abstrait. Dans une grande fantaisie libre nous voyons les différentes parties suivre leur chemin sans souci les unes des autres, sans rythme, sans plan: tel le désordre moral dans le monde avant la promulgation de la loi divine. Mais, tout à coup, la loi apparaît représentée par un canon sévère sur la mélodie de choral, qui se poursuit majestueusement à travers toute la fantaisie. L'intention est ingénieuse, on le voit; et cependant l'impression produite est peu agréable: c'est que l'opposition de l'ordre et du désordre, sous cette forme abstraite, n'est point de celles qui se prêtent à être traitées par la musique.

Toutefois, les exemples de ce descriptif tout extérieur sont aussi rares que les textes qui le suggèrent au maître. Là où éclate la vraie grandeur de Bach, c'est plutôt dans un certain descriptif réfléchi: grâce à tout un système d'associations d'idées picturales, il sait prêter des thèmes caractéristiques à des textes où un autre n'eût découvert aucune idée saillante, susceptible d'être traduite en musique. Enumérons les plus importantes de ces expressions musicales

Les thèmes de la démarche (Schrittmotive)

Des pas assurés représentent la fermeté et la force, des pas chancelants, la lassitude et la défaillance. L'avant-dernier des petits chorals de Noël „Wir Christenleut" V No. 55, par exemple, recommande une foi ferme en Christ le Sauveur[1]; cette foi est symbolisée par la basse obstinée que voici:



1. Wir Christenleut, han jetzund Freud,
Weil uns zum Trost ist Christus Mensch geboren,
Hat uns erlöst, wer sich deß tröst
und glaubet fest, soll nicht werden verloren.

Cette explication pourrait sembler discutable, si le même thème ne revenait dans d'autres chorals avec une signification identique. Nous le retrouvons dans la grande version du Credo (VII No. 60). Le morceau se compose d'une fantaisie plutôt rêveuse que grandiose sur un motif emprunté à la première phrase de la mélodie: telle l'explication du Credo dans le catéchisme de Luther, qui fait consister l'essentiel de la foi dans une confiance toute enfantine en la bonté du Père céleste. La croyance, conviction ferme, est représentée dans ce choral par une basse analogue à celle que nous connaissons déjà:
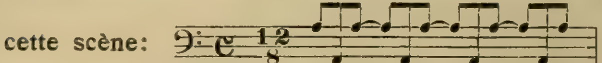


Dans la grande version du choral sur la sainte cène „Jesus Christus unser Heiland" VI No. 30, c'est encore la foi inébranlable qu'il s'agit de représenter. Le dogme luthérien, comme l'on sait, prétendait, au contraire du rationalisme de Zwingli, que les paroles de l'institution de la cène n'étaient point une parabole, et il insistait sur la nécessité de croire qu'un changement miraculeux se produit dans les éléments à la suite des paroles de l'institution. Le credo quia absurdum ne saurait être traduit que par un thème caractéristique à l'excès, qui semble avoir été suggéré à Bach par la vision d'un marin qui cherche un appui solide sur les planches roulantes:



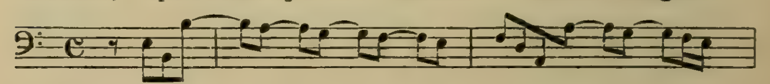
Avouons, toutefois, que le thème, pour être très caractéristique, n'est guère musical. De plus, Bach a exécuté cette fantaisie dans des proportions beaucoup trop grandes; elle manque d'unité, parce que le canto fermo de la mélodie, qui devrait former comme le soutien du tout, se trouve fragmenté

en différentes phrases entrecoupées de grands interludes. D'où l'impossibilité de tout effet musical. Le procédé que Bach emploie dans ces grands chorals est celui qu'il a inauguré dans l'Orgelbüchlein, et qui consiste à illustrer la mélodie par une ligne caractéristique. Ce procédé aboutit, en quelque sorte, à la gravure musicale. Les petits chorals de l'Orgelbüchlein sont du Durer en musique. Mais le maître oublie que la gravure ne saurait s'accommoder de proportions démesurées. Si admirable qu'en soit la conception, ces grands chorals n'en sont pas moins des œuvres de forme manquée.

Les pas chancelants représentent la lassitude. Dans le second choral sur le cantique de Siméon „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf" (Dieu, ouvre-moi le ciel) V No. 24, un homme qui a fini sa course et qui est las de la souffrance et du combat de la vie, comme le dit le texte, vient frapper à la porte du ciel[1]. Voici par quel motif Bach dépeint cette scène:



Dans la suite, le maître ne manquera jamais de rendre la lassitude par le mouvement syncopé: le choral „Hilf Gott daß mir's gelinge" V No. 29, comme texte et comme dessin musical, est identique à celui dont nous venons de parler. Dans le choral sur les Sept paroles „Da Jesus an dem Kreuze stund" (V No. 9), la lassitude du Seigneur mourant est, de nouveau, représentée par un motif de la même catégorie:



Ne dirait-on pas voir un corps qui s'affaisse?

---

1. „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf, mein Zeit zu End sich neiget.
Ich hab vollendet meinen Lauf, deß sich mein Seel sehr freuet.
Hab g'nug gelitten, mich müd gestritten,
Schick mich fein zu, zur ew'gen Ruh'
Laß fahren, was auf Erden: will lieber selig werden."

Les images sont, on le voit, surtout traduites par la basse. Maître Böhm de Lünebourg se doutait-il que le petit choriste qui l'écoutait si attentivement écrirait un jour des basses obstinées à sa façon? Voici, par exemple, celle du „Puer natus in Bethlehem“ (V. No. 46):



Ce sont les révérences des Mages qui s'avancent vers la crèche, ainsi que le prouvent des motifs analogues dans certaines cantates. Le basso obstinato du choral de Pâques „Heut triumphiret Gottes Sohn“ (C'est aujourd'hui le jour de triomphe du fils de Dieu) V No. 28, symbolise le mot „triomphe“ par un motif où l'on croirait voir un héros foulant ses ennemis aux pieds; certes cette image messianique des prophètes n'a pas été sans inspirer Bach dans la conception de ce thème:

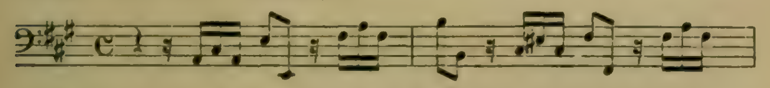


Dans le premier des chorals de Pâques „Christ lag in Todesbanden“ (Christ était retenu dans les liens de la mort) V No. 5, des basses lourdes suspendues à la mélodie représentent les liens de la mort.



Les motifs de la quiétude

La quiétude joyeuse est ordinairement représentée par des motifs dont voici l'archétype:



Nous trouvons ce motif déjà dans les œuvres de jeunesse, par exemple, dans la neuvième variation sur le choral „O Gott

du frommer Gott“ (V, p. 74)[1]. Il se dessine également, plus ou moins nettement, dans plusieurs chorals du petit recueil: „Herr Christ der ein’ge Gottessohn“ V, No. 22, „Gelobet seist du Jesu Christ“ V, No. 17, „Vater unser im Himmelreich“ (Notre père qui es aux cieux) V, No. 48, et „Alle Menschen müssen sterben“ (Tous les hommes courent à la mort) V, No. 2. Ce dernier étant un choral funèbre, on est surpris d’y trouver le motif de la quiétude joyeuse; mais comme le texte parle également de la félicité céleste qui nous attend après cette vie[2], Bach ne peut s’empêcher d’illuminer la mélodie funèbre en y faisant rayonner l’allégresse de la félicité de l’au delà.

De par sa nature même, ce motif se prête aux modifications les plus variées. Parfois, le dessin en est tout à fait effacé: ainsi dans le choral mystique „Jesu meine Freude“ (Jésus ma joie) V, No. 31, où il revêt la forme suivante:



La basse du choral de Noël „Lob sei dem allerhöchsten Gott“ V, No. 38 nous le présente encore plus effacé.

Les motifs de la douleur

Les deux formes sous lesquelles apparaît le plus souvent le sentiment de la douleur dans la musique de Bach sont: le rythme des deux liées, pour la douleur noble et grande, un motif chromatique de cinq ou six notes pour la douleur aiguë. Comme exemple du rythme des deux liées, citons le choral sur l’Agnus dei (O Lamm Gottes) V, No. 44:

---

1. Voici le texte du verset en question:
„Gott Vater, dir sei Preis, hier und im Himmel oben,
Gott Sohn, Herr Jesu Christ, Dich will ich allzeit loben.“

2. Alle Menschen müssen sterben, alles Fleisch vergeht wie Heu,
Was da lebet, muß verderben, soll es anders werden neu,
Dieser Leib der muß verwesen, wenn er ewig soll genesen
Zu der großen Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit.



De ces deux liées la seconde doit être jouée tout à fait légèrement: ce sont comme des soupirs idéalisés. Ce rythme est très fréquent dans les cantates, en majeur aussi bien qu'en mineur. Qu'on se souvienne, par exemple, du grand chœur final de la première partie de la Passion selon St. Matthieu „O Mensch bewein dein Sünde groß“ (Homme pleure ton grand péché) qui repose tout entier sur ce motif:



Mais, cette fois encore, nous remarquons que certains motifs de Bach ne supportent pas d'être exécutés dans de trop grandes proportions; ce chœur d'une conception si admirable nous désenchante quelque peu à l'audition: la souplesse idéale qu'exige l'exécution de ce motif, n'est pas réalisable par les instruments, surtout que le maître le confie de préférence aux flûtes et aux hautbois alors qu'au fond ce serait plutôt aux instruments à cordes qu'en reviendrait l'exécution.

Nous avons dejà eu l'occasion de signaler le motif chromatique de la douleur aiguë, dont voici le type:

Il figure dans le Lamento du Capriccio ainsi que dans la huitième variation de la Partita „O Gott du frommer Gott“ (V, p. 73). Dans les petits chorals, son usage est courant: nous le trouvons dans la méditation mélancolique sur l'année qui s'en va „Das alte Jahr vergangen ist“ V, No. 10, et dans le choral de la Passion „Christus, der uns selig macht“ V, No. 8. Il intervient également à la fin du choral „O Mensch bewein dein Sünde groß“ V, No. 45, pour dépeindre la souffrance du Seigneur attaché à la croix.

Les motifs de la joie

La joie s'exprime chez Bach sous deux formes différentes: tantôt il la rend par un va et vient continu de croches ou de doubles croches, tantôt par des motifs avec le rhythme ♪♬ ♪♬ ♪♬ ♪♬. Le premier mouvement qui représente plutôt la joie naïve, se trouve dans les chorals „Erstanden ist der heil'ge Christ (Christ est ressuscité) V, No. 14, „Es ist das Heil uns kommen her" (Le salut nous est venu) V, No. 16, „Gottes Sohn ist kommen", (Le fils de Dieu est venu) V, No. 19, „In dir ist Freude" (C'est en toi la joie) V, No. 34, „In dulci jubilo" V, No. 35, „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" (Louez Dieu, vous Chrétiens tous ensemble) V, No. 40, et „Puer natus in Bethlehem" V, No. 46. L'archétype du second motif, qui est le plus important, se trouve dans le choral sur le cantique de Siméon „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" (C'est en paix et en joie que je quitte ce monde) V, No. 41:



C'est donc la paix joyeuse qu'il dépeint. Il arrive même au maître de l'employer pour rendre la confiance sereine en Dieu, comme, par exemple, dans le choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Celui qui laisse faire le bon Dieu) V, No. 54. Plus le motif est animé, plus vive est la joie qu'il traduit. Il s'avance d'une allure victorieuse dans les deux chorals de Pâques: „Der Tag, der ist so freudenreich" (C'est une journée de joie) V, No. 11, et „Erschienen ist der herrlich Tag" (Elle a paru la journée merveilleuse) V, No. 15; il apparaît un peu plus modéré dans d'autres chorals tels que „In dich hab' ich gehoffet Herr" (En toi Seigneur j'ai espéré) V, No. 33, „Von Gott will ich nicht lassen" (Je ne laisserai point de Dieu) VII, No. 56, et dans le choral de la Passion „Wir danken dir Herr Jesu Christ" V, No. 56, qui est une action de grâces au Christ sur la croix. Le maître a une préférence marquée pour les motifs de cette catégorie, précisément parce

qu'ils sont tellement flexibles et qu'ils lui permettent de nuancer à sa guise l'expression de la joie. Dans les parties de contrebasse des cantates, on voit de ces motifs de joie s'avancer comme en sautant et en dansant, si bien qu'à côté d'eux le basso obstinato du choral „In dir ist Freude" (C'est en toi la joie) V, No. 34, malgré toute sa fougue, fait l'effet d'un thème plutôt calme.

La joie-extase, le maître la traduit par une arabesque fantastique qui, fuyante et insaisissable, se déroule sur les harmonies calmes. Le procédé est plutôt orchestral et a donné naissance aux admirables solos de violon et de hautbois qui illustrent certains airs de cantates, sans parler du Laudamus te de la Messe en si. L'orgue s'y prête moins, parce que le registre le plus fin, surtout dans les orgues sans boîte d'expression, comme l'était encore celui de Bach, n'atteint pas à la souplesse requise pour des traits en arabesques. Nous nous expliquons ainsi pourquoi le petit recueil ne contient qu'un exemple de ce genre, mais tout à fait admirable: le choral de Noël „Christum wir sollen loben schon" (Adagio!) V, No. 6. Quelle exaltation joyeuse dans ce soprano qui plane au dessus de la mélodie chantée par l'alto! C'est la Sainte Vierge en contemplation devant son enfant. Cette même exaltation joyeuse se retrouve dans la petite version du Credo „Wir glauben all an einen Gott" VII, No. 61, qui correspond à la définition de la foi dans le petit catéchisme de Luther, et dans la grande version du Notre Père „Vater unser im Himmelreich" VII, No. 52, qui prétend traduire la touchante explication du Pater de Luther. Toutefois, ce dernier morceau avec ses guirlandes fleuries qui entourent la mélodie en canon est, lui aussi, conçu dans des proportions trop vastes tout comme les autres grandes versions des chorals dogmatiques. Comment percevoir et comprendre à l'audition quatre-vingt-onze mesures, sans architecture aucune?[1]

1. A vrai dire, sauf les grands Kyrie et le grand De profundis (Aus tiefer Not schrei ich zu dir) (VI, No. 13), les grandes versions du recueil dogmatique ne se jouent guère.

Les motifs parlants

Les prédécesseurs du maître avaient employé les motifs empruntés à la mélodie sans aucune arrière-pensée. Bach, lui, s'avise que ce procédé est plus qu'un simple expédient musical et que la phrase empruntée à la mélodie représente, en quelque sorte, les paroles correspondantes. Il n'emploie donc ces motifs parlants que là où ils ont une véritable raison d'être: dans le choral „Dies sind die heilgen zehn Gebot" V, No. 12, par exemple, pour faire entendre dix fois „Voici les dix commandements", ou dans le choral „Helft mir Gottes Güte preisen" V, No. 21, pour répéter l'appel: „Aidez-moi à louer la bonté de Dieu." Même raisonnement dans le choral „Herr Jesu Christ" (Seigneur Jésus Christ) V, No. 25, et dans „Wenn wir in höchsten Nöten sein" (Dans notre suprême détresse) V, No. 51. Tous les chorals sur le gloria, (VI, No. 3-11), reposent sur le motif emprunté aux premières notes de la mélodie; il en est de même des Kyrie (VI, No. 39 a b c). Dans la grande version du choral „Vater unser im Himmelreich" VII, No. 52, c'est le mot „Notre père" qui est traduit en musique; dans le choral sur le Credo VI, No. 60, c'est la phrase „Nous croyons tous".

Par contre, l'emploi du canon, si fréquent dans les petits chorals, n'a aucune signification poétique[1], exception faite, toutefois, pour la grande version du choral sur les Dix commandements VI, No. 19, où il symbolise l'ordre divin. En règle générale, le canon, chez Bach, est destiné à passer pour ainsi dire inaperçu. Il n'y a donc aucune raison de le faire ressortir au détriment de l'ensemble; il n'y a aucun mal, non plus, si l'auditeur ne s'avise pas qu'un canon est caché sous les harmonies qu'il entend. Le plus souvent, Bach s'est tout simplement amusé à se jouer d'une difficulté en faisant entendre la mélodie sous forme de canon; mais là s'arrête l'importance du canon.

1. Voir: V, No. 3, 8, 15, 19, 35, 37, 44, VI, No. 13, VII, No. 52.

Les chorals expressifs

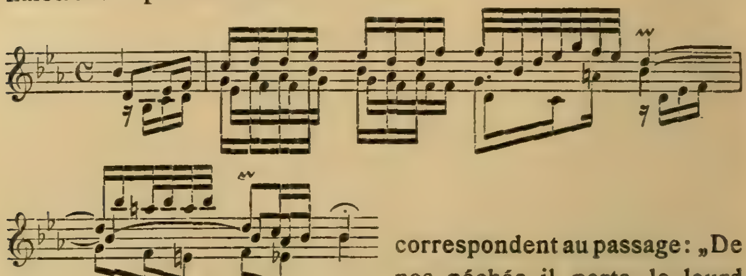
Nous appelons chorals expressifs ceux où certaines péripéties du texte se trouvent figurées par la musique. Bach, nous le disions, bien différent en cela des primitifs, ne se décide qu'avec peine à se hasarder dans les régions de ce genre descriptif. Tout au plus, souligne-t-il parfois tel ou tel mot saillant. C'est ainsi que la surprise de la cadence en majeur qui clot le choral mélancolique du Nouvel an „Das alte Jahr vergangen ist" V No. 10, est appelée par cette dernière phrase du texte „A travers toute douleur et tout danger tu nous as guidés fidèlement, ô Christ".[1] Les trilles qui interviennent à la fin du choral „In dir ist Freude" V No. 34, représentent l'Alléluja par lequel se termine la strophe. De même, dans le choral mystique sur le „Veni sancte spiritus" VII No. 37, l'Alleluja final est marqué par de joyeuses doubles croches. La cadence ascendante du choral „Valet will ich dir geben" (Adieu, monde de misère) VII No. 50, est motivée par ces paroles: „Au ciel il fait bon habiter; c'est là haut que j'aspire."[2] C'est également une cadence ascendante très vigoureuse qui dans le choral „Jesus Christus unser Heiland" VI No. 32, traduit la dernière phrase du texte: „De l'enfer il nous a sauvés."

Une fois la signification des différents motifs établie, on découvre encore des traits bien autrement caractéristiques dans certains morceaux. C'est ainsi qu'on lit en quelque sorte le texte à travers les dernières mesures du choral „O Mensch bewein dein Sünde groß" (O homme pleure ton grand péché) V No. 45. L'intervention du motif chromatique

1. Das alte Jahr vergangen ist; wir danken dir Herr Jesu Christ,
Daß du in Not und in Gefahr, so treu geführt uns dieses Jahr.

2. Valet will ich dir geben, du arge falsche Welt;
Dein sündlich böses Leben durchaus mir nicht gefällt.
Im Himmel ist gut wohnen; hinauf steht mein Begier;
Da wird Gott ewig lohnen dem, der ihm dient allhier.

souligne le mot „sacrifié pour nous“; les doubles croches haletantes qui suivent:



correspondent au passage: „De nos péchés il porta le lourd fardeau“; „l’Adagiosissimo“ de la fin correspond à la phrase „longtemps suspendu à la croix.“[1] Un „Adagio“ qui se termine par un point d’orgue de onze mesures représente, dans la grande version du Gloria, VI No. 8, la phrase finale: „Voici maintenant la paix sans fin, finis toute lutte et tout combat.“[2] Vers la fin du „De profundis“ (VI No. 13), le maître fait intervenir le motif de la joie , sans que le texte, au premier abord, semble l’appeler; mais comme, suivant le dogme luthérien, toute véritable contrition d’elle-même conduit à la joyeuse certitude du salut, Bach ne pouvait terminer la phrase que se sur le motif de la joie.

Plus complexes encore sont les chorals où le maître combine deux ou plusieurs motifs. Définir une idée par

---

1. Voici le texte de cette strophe de choral:

O Mensch, bewein dein Sünde groß,	O homme, pleure tes lourdes fautes.
darum Christus seines Vaters Schoß	C’est pour elles que le Christ a quitté le sein de son père
äußert und kam auf Erden.	et s’en est venu sur terre.
Von einer Jungfrau rein und zart	D’une vierge pure et tendre
für uns er hier geboren ward;	il est né pour nous, ici bas;
er wollt der Mittler werden.	il a voulu devenir le médiateur.
Den Todten er das Leben gab,	Aux morts il a rendu la vie,
Und legt dabei all Krankheit ab,	et il guérit toutes maladies,
bis sich die Zeit herdränge,	jusqu’à ce que le temps vint
daß er für uns geopfert würd,	où il fut sacrifié pour nous
trüg unsrer Sünden schwere Bürd	et porta le lourd fardeau de nos péchés,
wohl an dem Kreuze lange.	longtemps suspendu à la croix.
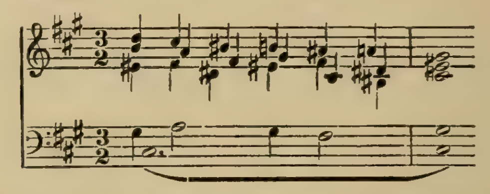
2. „Nun ist groß Fried ohn’ Unterlaß; all Fehd hat nun ein Ende.“ | Maintenant c’est la grande paix sans fin. Toute lutte cesse.

plusieurs thèmes simultanés, c'est là, en effet, son procédé préféré. Dans le choral de Pâques „Erstanden ist der heil'ge Christ", V No. 14, les basses donnent le motif de la résurrection et les voix du milieu le motif de la joie; dans le „Puer natus in Bethlehem" V No. 46, le motif de la joie apparaît dans les voix du milieu et, dans la basse, le motif des révérences; dans l'avant-dernier des chorals de Noël „Wir Christenleut han jetzund Freud" V No. 55, les voix du milieu rappellent de loin le motif de l'apparition des anges, tandis que la basse obstinée, à l'aide du motif de la démarche, insiste sur la croyance, comme le demande le texte. Quelle finesse de description dans le choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (V No. 51)! Le motif emprunté aux premières notes de la mélodie répète sans cesse ces mots: „Dans notre suprême détresse" et au-dessus de cette plainte plane, comme une divine consolation, la paraphrase de la mélodie et, finalement, par une admirable cadence, amène l'apaisement.

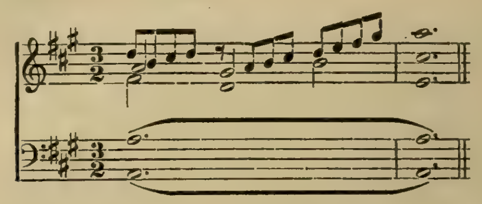
Somme toute, il n'y a que deux chorals où Bach reproduit en musique toutes les péripéties de son texte: ce sont le troisième verset du grand Agnus dei, VII No. 48, et le choral „Jesus Christus unser Heiland", VI No. 31. Le choral „O Lamm Gottes" (Agnus Dei) comprend trois strophes entièrement semblables, avec cette seule différence que les deux premières se terminent par Kyrie eleison, la troisième par Dona nobis pacem. C'est donc celle-ci que le maître va modeler en musique. La description devient saisissante au moment où apparaît le motif tiré de la mélodie qui correspond aux paroles: „All' Sünd' hast du getragen." (Tous nos péchés tu les a pris sur toi):

Ce motif revient et revient encore dans toutes les voix, pour évoquer la multitude des péchés de l'humanité qui composent le lourd fardeau du Seigneur. Puis vient la phrase: „Sonst müßten wir verzagen" (Sans toi, il nous faudrait dés-

espérer) reproduite à l'aide du motif chromatique. Elle se termine comme par un cri de désespoir:



Mais soudain, avec le „Dona nobis pacem", les gammes bien connues des chorals sur l'apparition des anges font leur entrée. C'est que le mot „paix" évoque aux yeux du maître la vision des anges qui chantent le „et in terra pax", et l'Agnus Dei se termine par une cadence ascendante, comme certaines versions du Gloria:



Le choral „Jesus Christus unser Heiland" avait déjà été traité par Bach dans le Grand recueil, mais avec le souci unique d'en faire un choral de la sainte cène, à l'aide du motif exagéré de la démarche.[1] Cette fois, VI No. 31, dans la version du dernier recueil, il traduit uniquement le texte de la première strophe. Elle se compose des quatre phrases que voici:

Jesus Christus unser Heiland,
Der von uns den Zorn Gottes wand;
Durch das bitter Leiden sein,
Half er uns aus der Höllenpein.

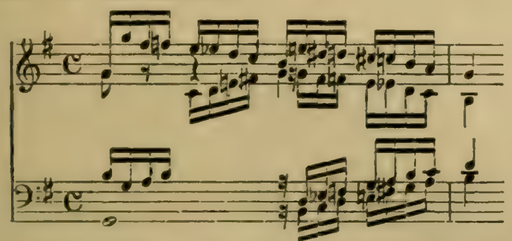
Jésus Christ notre sauveur,
Qui de nous détourna la colère de Dieu;
Par sa Passion douloureuse
Nous tira des supplices de l'Enfer.

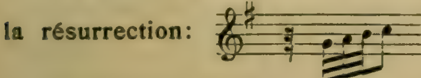
1. Voir VI, No. 30.

La colère divine, dans la seconde phrase, est représentée par l'imitation de coups de fouet, qui, comme rythme, est identique au motif de la flagellation dans la passion selon St. Matthieu:



Dans la troisième phrase, au mot „cruelle souffrance," Bach fait intervenir le motif chromatique; la cadence de ce passage, pareille à celle qui, dans l'Agnus Dei, dépeint le mot „désespérer", s'effectue en mouvement contraire, ce qui est le superlatif du chromatisme.



Et puis, quand survient la dernière phrase „De l'enfer il nous a sauvés", c'est une fantaisie brillante sur le motif de la résurrection: 

Cette fantaisie, naturellement, se termine par une audacieuse cadence ascendante. Dans ce choral, le plus grandiose de tous ceux qu'ait écrits le maître, on se demande ce qu'il faut admirer le plus: la simplicité ou la clarté du langage musical?

XXX. Le langage musical des cantates

Les thèmes imagés

L'analyse des cantates nous a déjà révélé l'importance des thèmes qui décrivent le mouvement des vagues. On les rencontre principalement dans les cantates profanes, car pour rehausser les textes de circonstance écrits en l'honneur

des souverains de Saxe, Picander aimait à faire intervenir les fleuves de leur pays et leur faisait chanter leurs louanges. La cantate pour l'anniversaire d'Auguste III, par exemple, „Schleicht, spielende Wellen" (Glissez, vagues rapides) [T. XXe 2e partie], repose presque tout entière sur des motifs de cette catégorie. Remarquons les ressemblances que présente le motif du premier chœur avec celui de la barcarolle de Schubert (Auf dem Wasser zu singen):

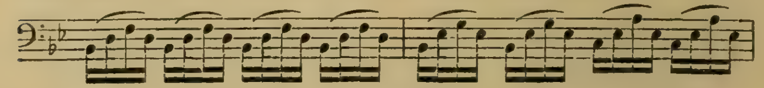
Dramma per musica: Glissez, vagues rapides.



Schubert: „Auf dem Wasser zu singen".



Dans la cantate d'église „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Jésus dort, que puis-je espérer?), No. 81, qui dit l'histoire de la tempête apaisée par Jésus (St. Marc 4, 35-41), nous voyons les vagues toujours grossissantes s'acharner sur la barque du Seigneur endormi et subitement s'apaiser à sa parole impérieuse[1]. Un seul mot, parfois, suffit pour appeler le motif du mouvement des vagues. Par exemple, le récitatif „Mon pèlerinage sur cette terre est comme une navigation" de la cantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" No. 56, se trouve illustré par la basse que voici:



Dans l'air de la cantate „Weichet nur betrübte Schatten" (Tome XIe 2e partie), intervient, à un certain moment, d'une façon purement accidentelle, le mot „Wellen" (vagues); la

1. Voir aussi les vagues du Jourdain dans la cantate „Christ unser Herr zum Jordan kam" No. 7, dont nous avons parlé plus haut (p. 323). Qu'on remarque la différence entre la description des vagues d'une eau courante et celle des vagues d'un lac.

basse aussitôt s'empresse d'évoquer l'image correspondante:
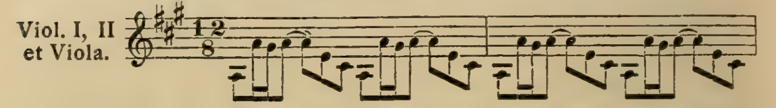


Ce motif ressemble beaucoup à celui de la cantate „Voici, je vais envoyer beaucoup de pêcheurs“ No. 88, où Bach veut représenter les ondulations du lac de Génézareth dont le seul mot „pêcheur“ évoque à ses yeux la vision:



Un motif analogue, dans l'air „Meine Seele sei vergnügt“ de la cantate „Von der Vergnügsamkeit“ (Sur le contentement) [Tome XIe 2e partie], représente le mot Océan (Weltmeer), qui pourtant n'a aucune importance dans le texte. Autre exemple: Le récitatif de la cantate „Meine Seel' erhebt den Herren“ No. 10, contient une allusion à la promesse faite par Dieu „de rendre la postérité d'Abraham aussi nombreuse que le sable au bord de la mer“ (Wie Sand am Meer). Ce n'est, on le voit, qu'une allusion furtive; Bach, cependant, n'a garde de la laisser échapper et accompagne la seconde moitié du récitatif de la façon suivante:

Un autre sujet préféré du maître, c'est le mouvement des nuages. Le plus souvent il le représente par un mouvement de gammes parallèles et contraires, comme on le trouve dans le petit choral „Ach wie flüchtig“ V No. 1, dans une cantate sur le même choral (No. 26), et aussi dans le premier chœur d'Eole satisfait (Tome XIe 2e partie). Ce sont des gammes, également, qui, dans un air de la cantate „Was frag ich nach der Welt“ No. 94, illustrent le texte. „Le monde est comme une fumée et comme une ombre qui passe“. Des arpèges ascendants représentent les brouillards qui se dissipent aux rayons du soleil dans la cantate printannière „Weichet nur betrübte Schatten“ (Disparaissez, tristes ombres)

[T. XIe 2e partie]. Les nuages épais de nos péchés dont il est question dans l'air de la cantate „Mein liebster Jesus ist verloren" No. 154, sont figurés par le motif que voici:



Cet effet de monotonie angoissante, nous l'avons déjà rencontré dans le duo de la Passion selon St. Matthieu qui dépeint la venue de l'orage après l'arrestation du Seigneur.

Un des autres sujets de prédilection de Bach, c'est, nous le savons, le glas funèbre: si vague que soit l'association d'idées que le texte offre au maître, elle suffit pour qu'il fasse intervenir les pizzicati caractéristiques. Tantôt ce n'est que la simple basse qui exécute le motif, tantôt, qu'on se souvienne de la cantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben" (Dieu, quand vais-je mourir)? No. 8, et du récitatif de l'Ode funèbre (T. XIIIe 3e partie), la description orchestrale s'enfle et prend d'importantes proportions. Et alors, quel réalisme dans les rythmes! Qu'on prenne, par exemple, la basse de l'air „Schlage doch bald, selge Stunde" (Sonne donc bientôt, heure bien heureuse) de la cantate „Christus, der ist mein Leben" No. 95:

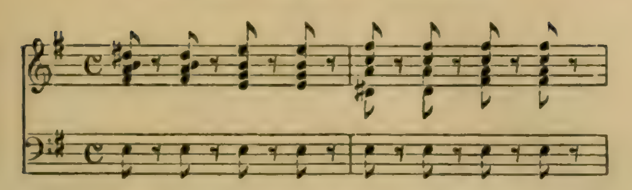
pizzicato



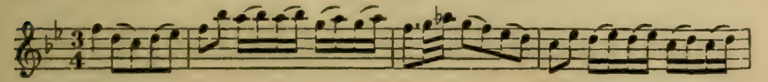
Non moins caractéristique est l'illustration de ce verset de l'Apocalypse „Vois, je me tiens à la porte et je frappe" (3,20) dans la cantate: „Nun komm der Heiden Heiland" (Veni redemptor) No. 61:

---

1. Pour d'autres exemples, voir les cantates:
„Komm du süße Todesstunde" No. 161.
„Meinen Jesum laß ich nicht" No. 124.
„Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" No. 127.
„Herr gehe nicht ins Gericht" No. 105,
Voir, également, dans la Passion selon St. Matthieu, le récitatif-arioso: „Ach Golgatha" et l'air „Sehet Jesus hat die Hand".



A plusieurs reprises, Bach figure le rire à l'aide d'un thème musical; ainsi dans le grand chœur de la cantate „Unser Mund sei voll Lachens“ (Que notre bouche se remplisse de rires; Psaume 126, 2) No. 110[1], et dans l'air „Comme je vais rire gaiement“ (Wie will ich lustig lachen) [Eole satisfait; T. XI[e] 3[e] partie]. Voici la façon dont il illustre, dans la cantate „Wo gehest du hin“ No. 166, le texte de l'air „Qu'on prenne garde, quand la fortune vous rit“ (Man nehme sich in acht, wenn das Glück lacht):



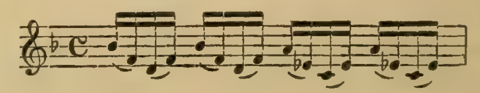
Satan est toujours représenté par un serpentement vigoureux. Qu'on se souvienne de la cantate pour la St. Michel „Es erhub sich ein Streit“ (No. 19), et du troisième verset de la cantate sur le choral de Luther (No. 86) sur ce texte: „Et si le monde était rempli de diables“. Le même thème se retrouve dans l'air: „Serpent de l'enfer, n'as-tu point peur? Voici celui qui, vainqueur, va t'écraser la tête“, de la cantate de Noël „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (Voici, il est apparu, le fils de Dieu) No. 40. Et non seulement la musique représente le serpentement de Satan, mais encore, par le rythme de la basse, les coups de talons furieux, qui lui écrasent la tête:



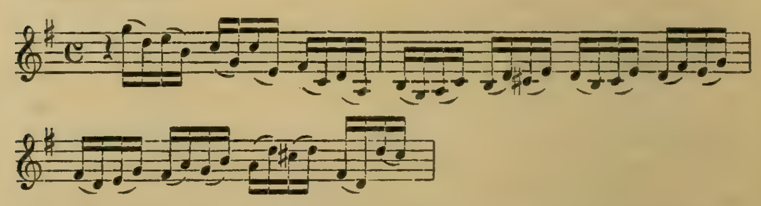
1. Voir à ce sujet p. 208; citons également le basso obstinato du récitatif: „Jedoch dein heilsames Wort macht, daß mir das Herze lacht“, de la cantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ No. 113.



A remarquer encore qu'au moment où paraît le mot „écraser", le thème du serpent surgit aussitôt dans la basse, au-dessous de l'autre thème. Dans le récitatif de la même cantate, le serpent rusé qui au paradis trompa la femme, est dépeint par le mouvement que voici:
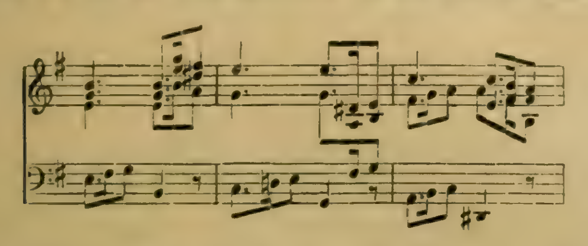


De basse, point. Bach le voit enroulé autour de l'arbre, se penchant vers la femme. Une autre fois, dans la cantate „O heilger Geist und Wasserbad" No. 165, le librettiste du maître appelle Jésus „le petit serpent du salut", faisant allusion à ce passage de St. Jean: „Et comme Moïse éleva le serpent dans le désert, il faut de même que le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en lui, ne périsse point, mais ait la vie éternelle" (3,14). Tout autre ne se fût point avisé de mettre en musique ce diminutif monstrueux; Bach, lui, n'y voit qu'une nouvelle occasion de représenter le serpentement fameux:



Les anges sont caractérisés par un motif souple et gracieux, insuffisamment caractéristique, toutefois, pour s'expliquer de lui-même. Avouons que l'association d'idées picturale est dans ce cas difficile à préciser. Ce motif des anges apparaît dans la Sinfonia de l'oratorio de Noël, où il alterne avec les chalumeaux des bergers:



Ce sont ces deux mêmes thèmes qui, par leur alternance, constituent l'accompagnement du choral de Noël qui suit immédiatement. Dans la cantate pour la St. Michel „Es erhub sich ein Streit" No. 19, l'air „Vous, mes anges, restez auprès de moi" pourrait sembler copié sur la Sinfonie de l'oratorio de Noël, s'il ne lui était antérieur de dix ans au moins:



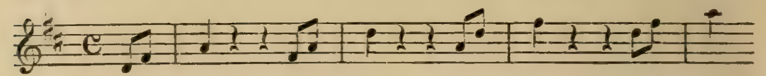
Ce même motif apparaît dans un air de la cantate de Noël „Das neugeborene Kindelein" No. 122, sans que, toutefois, le texte semble y donner prétexte:



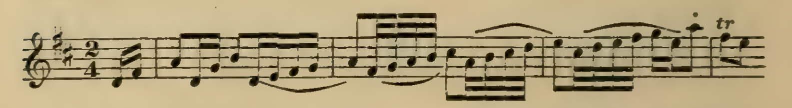
Mais qu'on prenne la peine de lire le récitatif précédent, qui se termine par ces mots: „Les anges qui auparavant vous appréhendaient comme des damnés, à présent remplissent les airs", et l'emploi du thème se trouve aussitôt justifié.

Au total, ce sont donc tout particulièrement les expressions et les images susceptibles de se traduire par un mouvement caractéristique que le maître fait ressortir en musique. Jamais il ne laisse échapper des mots comme „ressusciter" ou encore „élever". Signalons, à ce propos, le motif qui

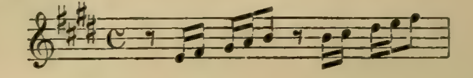
illustre le „Et exspecto resurrectionem" de la Messe en si mineur:



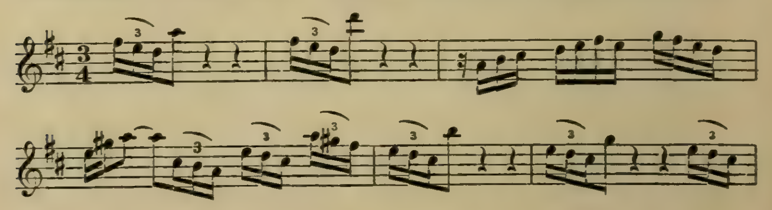
Il réapparaît dans l'air „Jch lebe, mein Herze" (Je vis, mon cœur) de la cantate de Pâques: „So du mit deinem Munde bekennest" No. 145:



Citons encore le motif de l'air „Mon Jésus est ressuscité" de la cantate „Halt im Gedächtnis" No. 67:



C'est un motif analogue qui, dans le premier chœur de la cantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Debout, c'est la voix du veilleur) No. 140, traduit le mot „debout". Dans la cantate „Mache dich mein Geist bereit, wache, fleh und bete", il représente les mots „Veillez et priez". Citons encore le thême caractéristique la cantate de la Pentecôte „Schwingt freudig euch empor" (Elevez-vous joyeusement):



Non moins caractéristique est la façon dont le maître, dans la cantate de l'Ascension „Wer da glaubet und getauft wird" No. 37, traduira le texte: „Der Glaubet schafft der Seele Flügel" (La foi prête des ailes à l'âme). Qu'on se

souvienne également de l'accompagnement du Gloria de la Messe en si mineur:



Le récitatif „Ils ouvrent leur gueule toute grande“ de la cantate „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ No. 178, est illustré par le motif suivant:

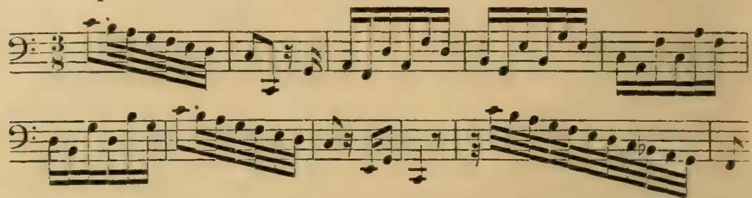


En le renversant, on obtient le motif du récitatif „Le Seigneur se prosterne devant son père“ de la Passion selon St. Matthieu, qui, lui-même, est identique à celui de l'air „Voyez comme se rompt et comme tombe“ de la cantate „Ich hab in Gottes Herz und Sinn“ No. 92, ou bien encore à celui de l'air: „Si tout se rompt, si tout tombe“ de la cantate „Ich habe meine Zuversicht“ No. 188. Pourquoi, dans la cantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ No. 76, le choral „Dieu nous soit propice“ est-il accompagné par le motif en septième descendante, que nous avons rencontré dans le choral sur la chute d'Adam (V No. 13)?:

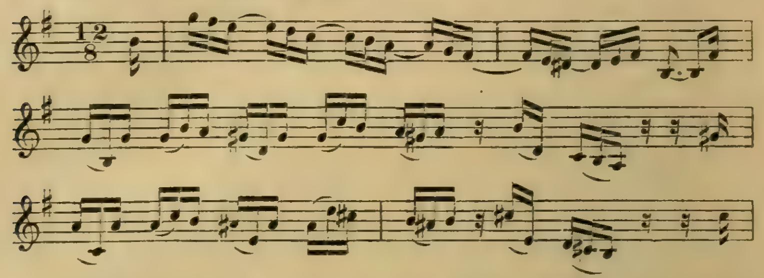


C'est qu'il est dit à la fin du récitatif qui précède: „Aussi, en toute humilité, Dieu, Seigneur, nous t'adressons cette prière“ ce qui, aux yeux de Bach, évoque le tableau de toute une foule qui, agenouillée et prosternée, chanterait le choral. Parfois même, à force de réalisme dans la description de la chute, Bach aboutit à des thèmes qui, au premier abord, semblent inutilement compliqués. Dans le récitatif „Tombe par terre“ de la cantate „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ No. 126, il ne suffit point au maître de décrire la chute de la femme or-

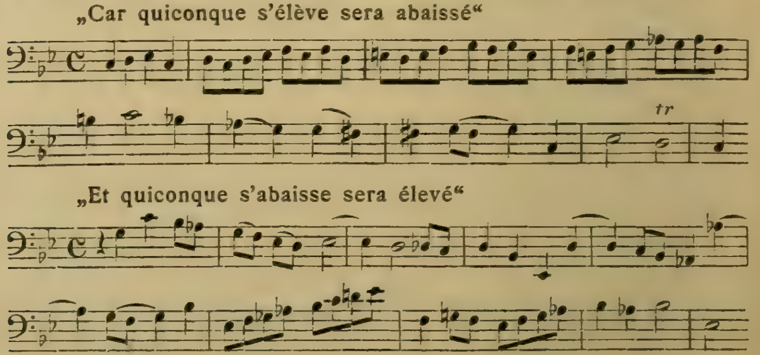
gueilleuse de l'Apocalypse: il nous montre encore ses vains efforts pour se relever:



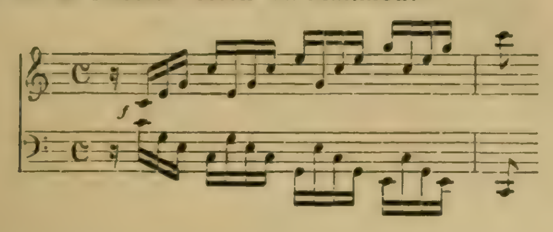
C'est de la même façon qu'il décrira, une autre fois, dans l'air „Déjà trop bas nous étions tombés" de la cantate No. 9, la chute de l'humanité et ses vains efforts pour se relever à l'aide de ses seules forces:



Dans la cantate „Wer sich selbst erhöhet" No. 47, il traduit le texte de St. Luc „Car quiconque s'élève sera abaissé, et quiconque s'abaisse sera élevé" par la double phrase:
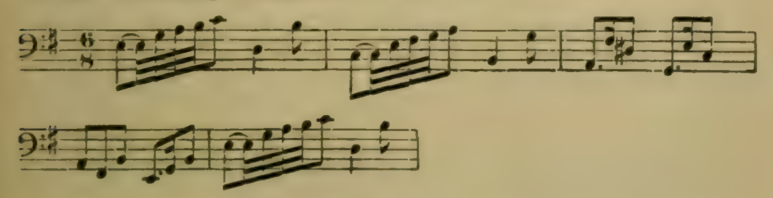


Dans le récitatif de la cantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" No. 43, paraît le mot disperser: il est illustré de la même façon que la phrase „Et les brebis se disperseront", dans le récitatif de la Passion selon St. Matthieu:

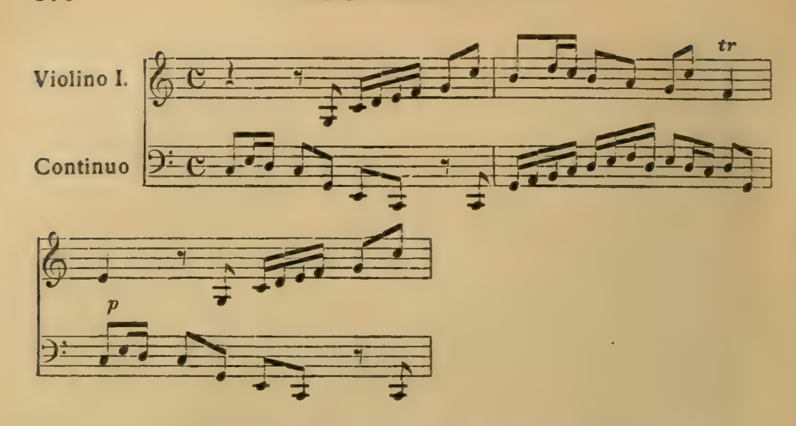


Pour représenter les doctrines qui pervertissent la parole de Dieu, dont il est question dans un air de la cantate „Ach Gott vom Himmel sieh darein" No. 2, le maître emploie deux thèmes informes, de mouvement contraire, et rend l'ensemble plus désordonné encore en faisant avancer l'un en doubles croches, l'autre en triolets. L'on se souvient, à ce propos, du petit choral sur le Gloria (VI No. 5), qui dépeint le gracieux désordre de l'apparition des anges.

Quels efforts et quelles contorsions dans le thème de l'air „Mon cœur, brise les liens de Mammon", de la cantate „Thue Rechnung Donnerwort" No. 168"!



Pour clore la série des thèmes imagés, citons la cantate de Noël „Christum wir sollen loben schon" No. 121. Le librettiste ayant fait allusion, dans son texte, au récit de St. Luc „L'enfant d'Elisabeth, tressaillit dans le sein de sa mère lorsque celle-ci entendit la salutation de Marie", Bach écrit un air qui n'est qu'une convulsion continue:

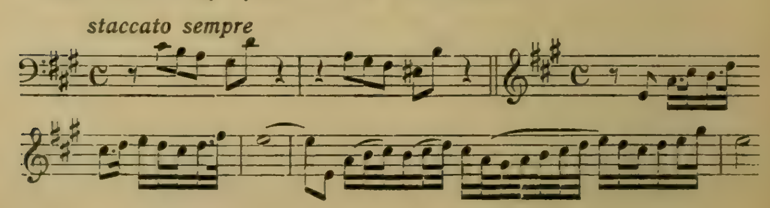


Les motifs de la démarche (Schrittmotive)

Bach emploie communément un procédé qui consiste à représenter par les sons des mots tels que „marcher“ ou „courir“. On se souvient que dans la cantate „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem“ (Voici, nous montons à Jérusalem) No. 159, le maître nous dépeint Jésus précédant ses disciples, s'arrêtant et se tournant vers eux pour leur annoncer sa mort:



Dans la cantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe“ No. 108, sur le verset de St. Jean: „Il est bon que je m'en aille, car si je ne m'en vais pas, le consolateur ne viendra pas vers vous“ (16, 7), les instruments à cordes exécutent le motif de la démarche, tandis que le hautbois, par une arabesque d'une beauté ineffable, symbolise la consolation:



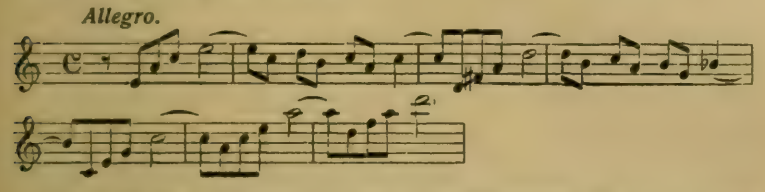
La même description se retrouve dans les cantates „Wo gehest du hin!“ (Où vas-tu?) No. 166, et „Tritt auf die Glaubensbahn“ (Avance dans la voie de la foi) No. 152; la dernière est précédée d'une fugue sur le thème que voici:



Dans la cantate „Nimm, was dein ist, und gehe hin“ (Prends ce qui t'appartient et va-t-en) No. 144, la musique exécute le mot: „va-t-en!“; le récitatif „Monde va-t-en!“ de la cantate „Seht welch eine Liebe“ No. 64, est illustré par un motif rappelant note pour note celui qui, dans la Passion selon St. Matthieu, souligne le départ du Seigneur et des disciples pour le Mont des Oliviers:

Voici par quel thème le maitre dans la cantate „Ach, Herr, mich armen Sünder“ No. 135, représente le texte: „Loin de nous, vous tous, les malfaiteurs“:

Allegro.



Non moins caractéristique est l'interprétation de l'air „Nous accourons à pas faibles mais empressés“ de la cantate „Jesu, der du meine Seele“ No. 78:



Un thème analogue paraît dans la cantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ No. 83, pour traduire le texte: „Accours, cœur rempli de joie!“. Souvent aussi, pour mieux faire ressortir la hâte, le maître combine deux thèmes qui se poursuivent l'un l'autre[1].

1. Voir comme exemple l'air: „Kommt ihr angefochtenen Sünder, eilt und läuft, ihr Adamskinder“ de la cantate „Freue dich“ No. 30. Ou bien encore:

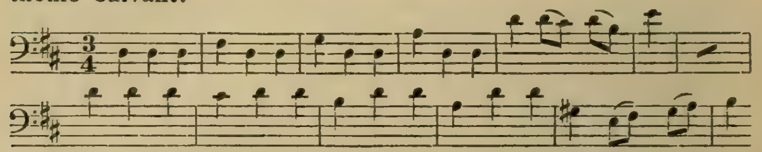
Des pas assurés symbolisent la fermeté. Citons la basse du Credo de la Messe en si mineur:



C'est de cette même façon que s'avance la basse du Confiteor. Des pas écartés représentent la fierté et la force. Voici, par exemple, le thème du chœur „Herr wenn die stolzen Feinde" (Dieu, si les ennemis fiers), de l'oratorio de Noël:



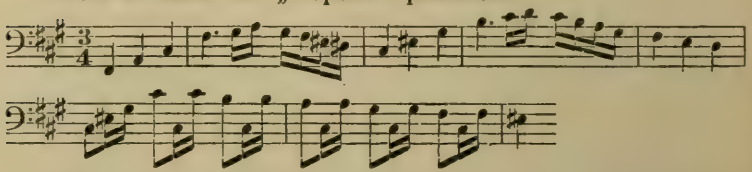
Le grand double chœur fugué de la cantate „Nun ist das Heil und die Kraft" (Voici, le salut est venu et la puissance et le règne et la force de notre Dieu) No. 50, repose sur le thème suivant:



Qu'on se souvienne également du „Fecit potentiam" dans le Magnificat:



Voici la basse du „Deposuit potentes":



„Kommt, eilet und laufet". Oratorio de Pâques.

Air: „Ich folge dir gleichfalls" et „Eilt ihr angefochtnen Seelen". Passion selon St. Jean.

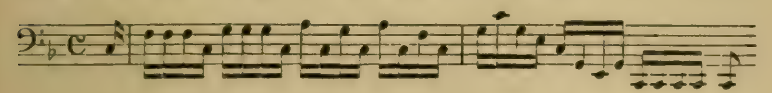
Air: „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt", de la cantate „Meinen Jesum laß ich nicht" No. 124.

Air: „So schnell ein Rauschen Wasser schießet, so eilen unseres Lebens Tage", de la cantate „Ach wie nichtig" No. 26. „Ach ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe", de la cantate No. 162.

Elle représente le mot „potentes“, tandis que les violons illustrent le mot „deposuit“ par le motif que voici:
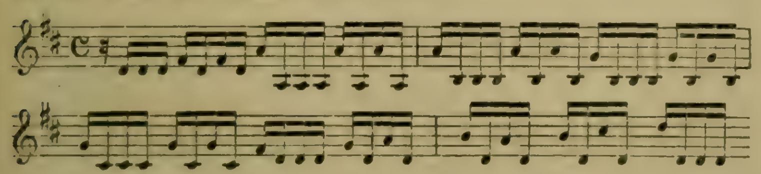


Par contre, dans la cantate „Meine Seel’ erhebt den Herrn“ No. 10, le Magnificat allemand, le „Deposuit potentes“ est illustré par un seul thème qui réunit les deux motifs:



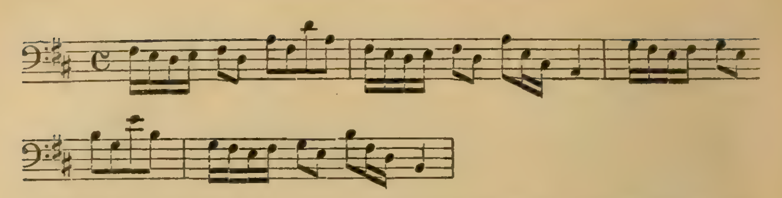
Nous comprenons, dès lors, la signification du thème de la fugue en mi mineur (Peters II, No. 9), laquelle représente une véritable lutte de Titans:



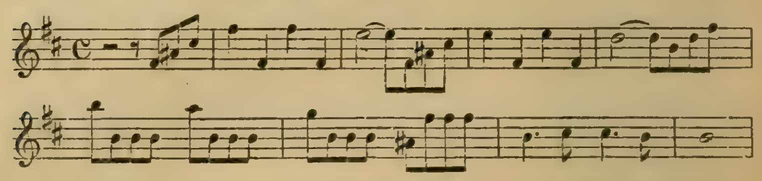
Signalons comme dérivé de cette expression caractéristique de la force, le thème du „tumulte“ qui, dans la musique de Bach, symbolise la lutte des orgueilleux contre Dieu. Nous en trouvons l’archétype dans la cantate „Ein feste Burg“ (No. 80), où le maître illustre par la musique la seconde strophe du choral de Luther: „Notre force n’y peut rien; c’est le héros élu de Dieu qui combat pour nous“:



Sous une forme un peu modifiée, ce motif reparaît dans l’air „Streite, siege, starker Held!“ (Lutte victorieusement, héros redoutable!) de la cantate de l’Avent „Nun komm der Heiden Heiland“ No. 62 (2e composition):



Nous le retrouvons, sous une autre forme encore, dans la cantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild“ No. 79, où il traduit le texte „Dieu ne délaisse point les siens, contre lesquels s’acharnent les ennemis“:



Un thème de la même catégorie, dans un air de la cantate „Wachet betet“ No. 70, dépeint le grand tumulte de la fin du monde:



Ce même thème fournit l’introduction et les interludes du grand air „Friede sei mit euch“ (Que la paix soit avec vous), de la cantate pour le dimanche Quasimodo „Halt im Gedächtnis“ No. 67, où le Seigneur ressuscité apparaît aux disciples contre lesquels s’acharne le monde impie. Il se retrouve dans l’air „Bonsoir, tumulte de la vie“ (Gute Nacht, du Weltgetümmel) de la cantate „Wer weiß, wie nahe mir meine Ende“ No. 27. C’est encore ce même motif qu’emploie le maître pour souligner, dans la Passion selon St. Jean, la parole du Christ à Pilate: „Si mon royaume était de ce monde, mes serviteurs auraient combattu pour moi.“

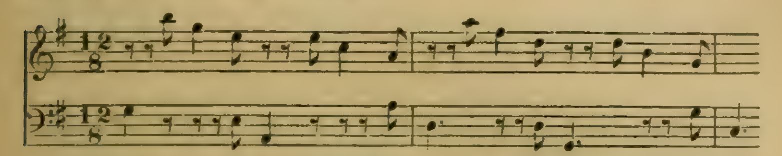


Les thèmes de la lassitude

La lassitude et la défaillance sont représentées par les thèmes de la démarche, mais syncopés. On se souvient que dans la cantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe" No. 156, la descente au tombeau est figurée par ce motif:



Dans la cantate sur le cantique de Siméon „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" (C'est avec paix et joie que je m'en vais) No. 125, tous les instruments à cordes ne font que décrire la démarche défaillante:

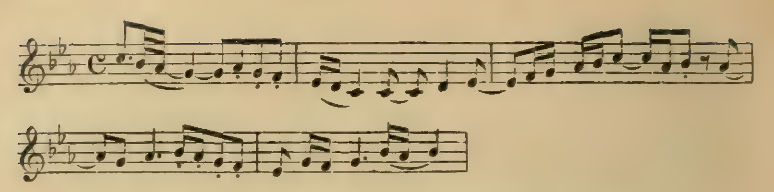


Cette description orchestrale nous l'avons déjà rencontrée dans la cantate „Brich dem Hungrigen" (Romps ton pain à l'indigent, et ceux qui sont dans la misère, conduis-les dans ta maison) No. 39, où elle évoque le tableau de toute une bande de malheureux qui vont se traînant dans la rue. Spitta s'est mépris sur la signification de cette illustration musicale, croyant qu'elle traduisait le mot „rompre". C'est là un de ces cas où, seul, le rapprochement de motifs analogues nous permet de préciser les intentions du maître.
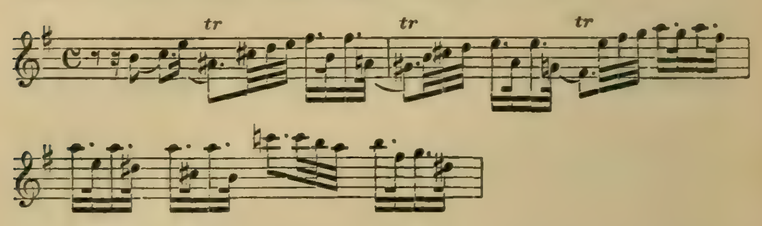
Dans la cantate-choral „In allen meinen Taten" No. 97, se trouve le texte suivant:

Leg ich mich späte nieder,	Je me couche tard,
erwache frühe wieder,	me réveille tôt,
lieg oder ziehe fort,	reste couché ou pars
in Schwachheit und in Banden....	faible et enchaîné ....

Bach traduit par un thème tellement caractéristique les mots „se coucher", „se relever", qu'il semble qu'il ait voulu faire violence aux moyens d'expression de son art:



Le motif des pas défaillants est aussi employé, comme l'on sait, au sens figuré, pour dépeindre la foi chancelante: ainsi dans la cantate „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!“ (J'ai la foi, Seigneur, aide-moi dans mon doute!) No. 109. Citons aussi le thème de l'air „Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen!“ (Que mon espoir est douteux!)[1]:



Sous leur forme idéalisée, les thèmes syncopés représentent la lassitude qui a trouvé le repos en Christ. Dans cette catégorie rentre le thème de la cantate „Christus der ist mein Leben und Sterben ist mein Gewinn“ (Christ est ma vie, et la mort est mon gain) No. 95

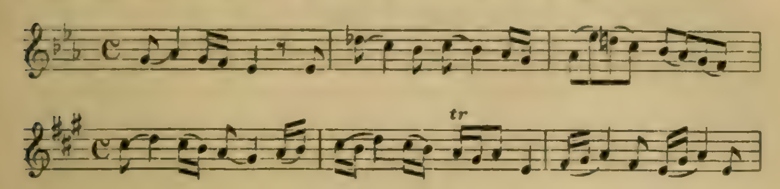


Le motif de la cantate „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ“ (O Jésus-Christ, Seigneur de la paix) No. 116, présente la même structure:



1. Voir encore l'air: „Bald zur Rechten, bald zur Linken, neigt sich mein verirrter Schritt“, de la cantate „Herr Christ, der einig Gottessohn“ No. 96, ou bien encore: „Wie Zittern und Wanken“, de la cantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ No. 105.

Les grandes berceuses spirituelles reposent presque toutes sur le thème idéalisé de la lassitude. Citons en deux, et des plus belles, la première dans la cantate „Ich habe genug“ No. 82, sur le texte „Fermez-vous, paupières fatiguées!“, la seconde dans la cantate „O ewiges Feuer“ No. 34, sur le texte „Bénies les âmes que Dieu a choisies pour sa demeure“:



Le rythme solennel

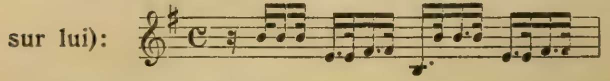
Le rhythme s'associe, dans l'esprit de tout musicien, à l'idée du solennel et du majestueux. Nous le trouvons avec cette signification dans l'introduction de l'ancienne ouverture française aussi bien que dans la grande scène du Graal de Parsifal. Bach, lui aussi, l'emploie pour les mêmes fins: ainsi dans le grand prélude en mi bémol qui sert d'introduction aux chorals dogmatiques et qui, pour cette raison, doit être d'une allure particulièrement solennelle; ainsi dans la cantate chorale de Pâques „Christ lag in Todesbanden“ No. 4, pour illustrer la sixième strophe qui débute par ces paroles „C'est à présent que nous célébrons les Pâques solennelles“; ainsi encore dans l'introduction de la cantate „Höchsterwünschtes Freudenfest“, composée pour l'inauguration de l'orgue de Störmthal. Dans la cantate pour le dimanche des Rameaux „Himmelskönig, sei willkommen“ No. 182, c'est ce motif qui illustre le mot „Himmelskönig“ (Roi des cieux):



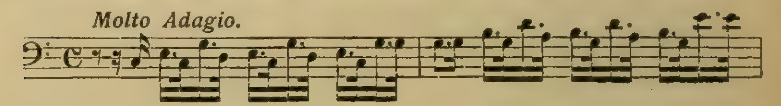
Des deux compositions sur le choral „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Eternité, Parole de terreur), No. 20 et No. 60, la première représente le mot „Eternité“ par le rythme solennel, sur lequel planent les accords angoissés des trois hautbois, la seconde, uniquement, le mot „terreur“ que figure un motif en doubles croches répétées. Cette double façon de concevoir le même texte est très intéressante.

Le rythme solennel est tout spécialement employé pour symboliser la divinité du Christ dans son humble apparition sur terre.

C'est par ce motif que dans la cantate de Noël „Gelobet seist du, Jesu Christ“ No. 91, le maître illustre le texte „Die Armut, so Gott auf sich nimmt“ (La pauvreté que Dieu prend sur lui):



Nous le retrouvons dans la cantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Seigneur Jésus-Christ, en vérité Homme et Dieu) No. 127. Dans un air de la cantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret“ No. 31, le même rythme illustre le mot „Fürst des Lebens“ (Prince de la vie):



Les motifs de la quiétude

Dans les cantates, comme dans les chorals, le motif 𝄾 ♬ ♩ ♩ | 𝄾 ♬ ♩ ♩ | exprime une sorte de félicité calme. Ainsi, dans la cantate „Erschallet ihr Lieder“ No. 172, le duo „Komm laß mich nicht länger warten, komm du sanfter Himmelswind!“ (Viens ne me laisse pas attendre plus longtemps, viens douce brise céleste!), se chante sur cette basse obstinée:



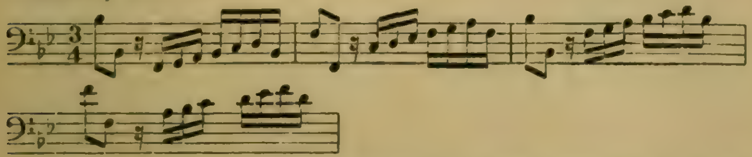
Voici la basse qui dans la cantate „Weinen, klagen" No. 12, représente les paroles „Sois fidèle! ..... après la pluie fleurit la bénédiction" (Sei getreu! ..... nach dem Regen blüht der Segen):



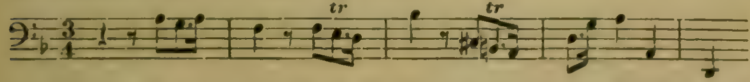
Mais, le plus souvent, ce sont des variantes de cette basse que nous rencontrons dans les cantates. Dans la cantate „Auf Christi Himmelfahrt allein" No. 28, par exemple, le thème présente une synthèse du motif de la quiétude et du motif de la joie:



Ces thèmes hybrides exprimant une félicité quelque peu exubérante sont très fréquents dans les œuvres du maître. D'autres fois, le motif est rendu plus vivant par des gammes et revêt alors la forme que nous rencontrons, par exemple, dans la cantate „Lobe den Herren meine Seele" (Mon âme bénis l'Eternel) No. 143:

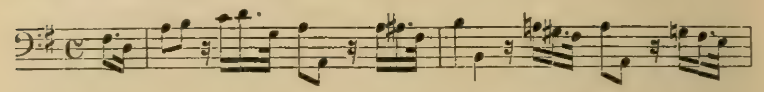


Souvent, au lieu de le renforcer, Bach atténue le motif de la quiétude. Dans la cantate: „Nimm von uns Herr, du treuer Gott" No. 101, le récitatif „O, Seigneur Dieu par ta fidélité, notre pays jouira de la paix et de la tranquillité" est accompagné par la basse suivante:



Un motif analogue, dans la cantate „Erhöhtes Fleisch und Blut" No. 173, illustre le texte: „Une âme sanctifiée voit

et goûte la bonté de Dieu“ (Ein geheiligtes Gemüte sieht und schmecket Gottes Güte):

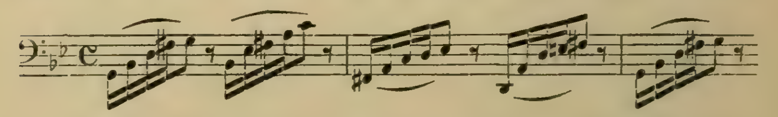


Par contre, la sérénité parfaite est rendue par des motifs qui rappellent les vagues douces d'une mer calme. Voici, par exemple, le motif qui, dans la cantate „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“ No. 167, intervient aux paroles „Gnade und Liebe“ (La grâce et l'amour de Dieu):



Le récitatif de l'Ode funèbre sur la mort sereine de la princesse, est accompagné par la basse suivante:

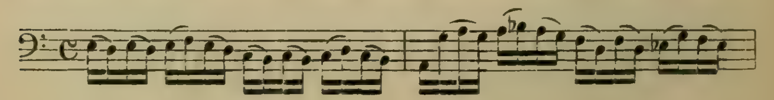
Dans l'air „Pardonne-nous, ô père, notre péché“ de la cantate „Bisher habt ihr nichts gebeten“ No. 87, la confiance sereine de l'âme pieuse est exprimée de la manière suivante:



Voici le thème de la berceuse spirituelle de l'oratorio de Pâques „Sanfte soll mein Todeskummer“ (Ma mort sera douce):



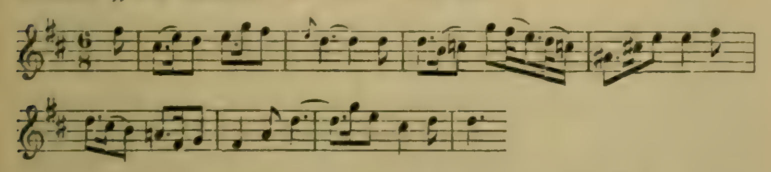
Un thème analogue, on le sait, intervient subitement dans le premier chœur de le cantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“ No. 25, pour souligner le mot „Friede“ (paix):



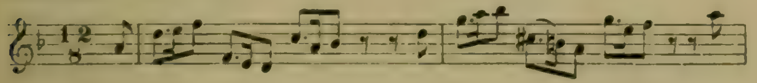
Pour éclaircir l'origine de ce thème, il suffit de le rapprocher du petit récitatif de la cantate profane: „Auf schmetternde Töne", où il est question des petites vagues d'un fleuve qui coule doucement (Die stille Pleiße spielt mit ihren kleinen Wellen):

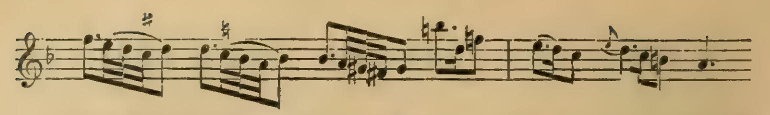


Une autre nuance de la quiétude, la quiétude plutôt joyeuse, se trouve exprimée par un motif qui, le plus souvent, apparaît dans des rhythmes de 12/8 et de 9/8, parfois de 6/8 et de 3/4. Un motif de cette catégorie, Bach l'emploie dans Phébus et Pan pour caractériser sa musique propre, la musique de la grâce (Anmut). Des thèmes de cette structure ne se rencontrent guère chez d'autres musiciens. Ce sont de grandes phrases, admirablement souples, dont le rythme rappelle celui des motifs des anges et qui traduisent cette sérénité surnaturelle qui naît de la grande douleur. Citons le thème de l'air „Pense à nous avec ton amour et enveloppe-nous de ta miséricorde!" (Gedenk an uns mit deiner Liebe, schleuß uns in dein Erbarmen ein) de la cantate „Wir danken dir Gott" No. 29:



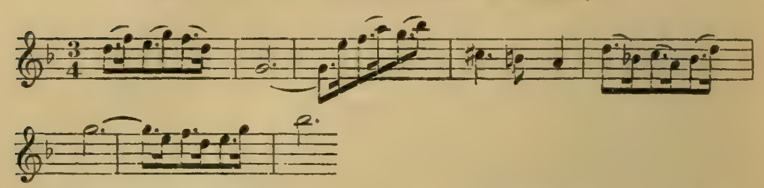
Le même thème traduit, dans la cantate „Also hat Gott die Welt geliebt" No. 68, ce verset de St. Jean: „Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son fils unique, afin que quiconque croit en lui, ne périsse point, mais qu'il ait la vie éternelle" (3, 16):



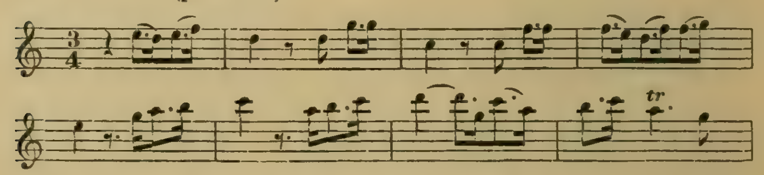


Dans la cantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ No. 147, les deux chorals qui fêtent en Jésus le grand consolateur se trouvent également accompagnés par des thèmes de ce genre. Quel sourire mystérieux dans ce duo de la cantate „O Ewigkeit du Donnerwort“ No. 60: „Si je m’effraie sur mon lit de mort, sur mon front aussitôt je sentirai la main du sauveur“

(Mein letztes Lager will mich schrecken:
Mich wird des Heilands Hand bedecken):



Mais le plus beau de tous, c’est le thème qui dans la cantate „Ach Gott wie manches Herzeleid“ No. 58, symbolise le mot Geduld (patience):



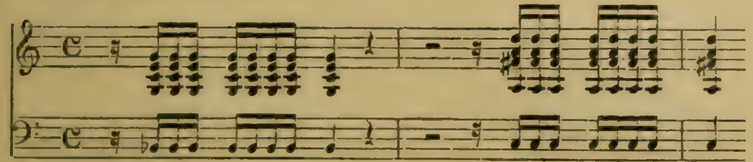
Ce thème donne si bien l’impression du surnaturel que le maître l’emploie dans le grand air de la cantate de Quasimodo „Halt im Gedächtnis“ No. 67, pour évoquer l’apparition du Christ ressuscité qui se présente aux disciples angoissés en leur disant: „Que la paix soit avec vous“:



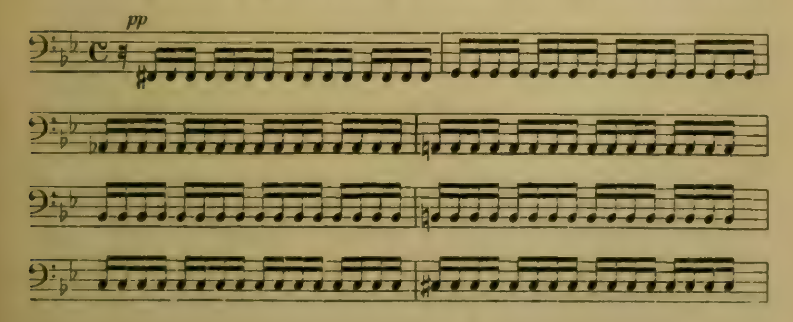
Le motif de la terreur

Pour exprimer la terreur, Bach emploie des doubles croches répétées, moyen assez primitif, mais qui, habilement employé, n'est pas sans produire un grand effet. Nous l'avons déjà rencontré dans les deux cantates „O Ewigkeit du Donnerwort“ (Eternité, parole de terreur) No. 60, et „Herr gehe nicht ins Gericht,“ (Dieu n'entre pas en justice avec moi) No. 105, qui toutes deux reposent presque entièrement sur ce motif.
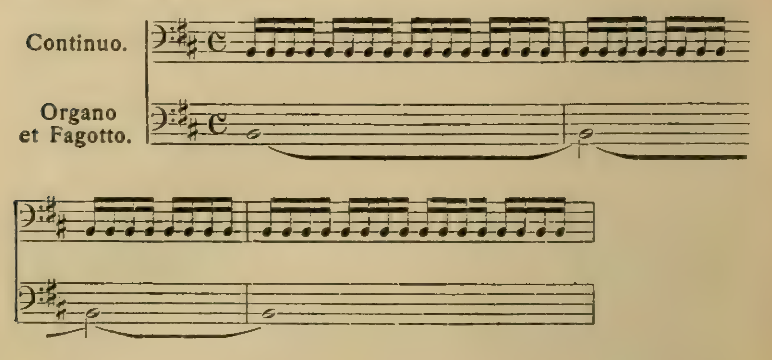
La phrase „Erschrecket! ihr verstockten Sünder“ (Soyez terrifiés! vous malfaiteurs) de la cantate „Wachet, betet“ No. 70, est illustrée par des accords entiers en doubles croches répétées:



Dans la même cantate, le récitatif „Ach soll nicht dieser große Tag“, qui décrit la terreur du Jugement dernier, s'avance entièrement sur des basses tremblantes; dans le récitatif de la cantate „Schauet doch und sehet“ No. 46, où il est encore question du Jugement dernier, la basse est rendue plus terrifiante encore par le motif chromatique qu'elle renferme:



C'est une basse analogue qui, dans la cantate „Am Abend aber desselbigen Sabbats“ No. 42, dépeint la réunion des disciples apeurés, ainsi qu'il est dit dans le verset de St. Jean: „Le soir de ce même sabbat les portes du lieu où se trouvaient les disciples étant fermées, à cause de la crainte qu'ils avaient des Juifs, Jésus vint et se présenta au milieu d'eux“ (20, 19):



Les motifs de la douleur

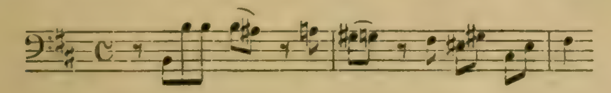
Pour exprimer la douleur, Bach emploie le motif chromatique et le thème des soupirs. Parfois il fait intervenir le motif chromatique pour souligner un seul mot. Ainsi dans le chœur final de la cantate de Noël: „Christen ätzet diesen Tag“ No. 63, pour illustrer cette phrase: „Mais ne souffre jamais que Satan nous tourmente“ (aber niemals laß geschehen, daß uns Satan möge quälen):

C'est de la même façon que le maître, dans un récitatif de la cantate de Noël: „Gelobet seist du Jesu Christ“ No. 91, fait ressortir le mot „Jammertal“ (vallée de misère). Mais le plus souvent, de ces quelques notes il fait un basso obstinato. Le premier chœur de la cantate „Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bittern Tod“ (Jésus, toi qui

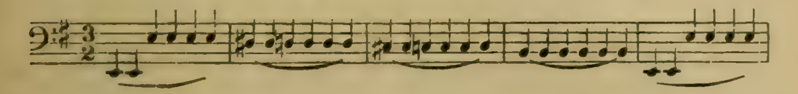
par ta mort cruelle as délivré mon âme), No. 78, s'avance sur cette basse:



Citons la basse obstinée du premier verset de la cantate sur le choral de Hans Sachs „Warum betrübst du dich, mein Herz"? (Pourquoi t'affliges-tu, mon cœur?), No. 138.
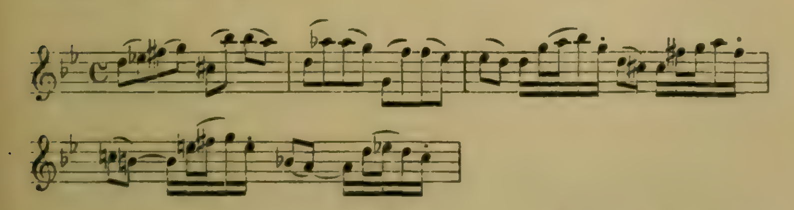


Voici la basse obstinée du „Crucifixus" de la Messe en si mineur, qui ne revient pas moins de treize fois:



Le motif de soupirs apparaît sous deux formes principales: le motif plutôt réaliste et le motif idéalisé qui exprime la noble douleur.

Parfois ce sont de véritables gémissements que la musique fait entendre. Voici, par exemple, le thème qui traduit le texte: „Ächzen und erbärmlich Weinen" (Mes gémissements et mes pleurs lamentables) de la cantate. „Meine Seufzer, meine Tränen", No. 13:

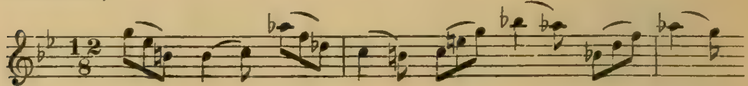


Dans le premier chœur de la cantate „Schauet doch und sehet ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz" (Voyez

donc s'il y a encore une douleur pareille à ma douleur), No. 46, les altos font entendre un soupir perpétuel:



Voici le thème qui, dans la cantate, „Ich hatte viel Bekümmernis", No. 21, traduit les paroles „Seufzer, Tränen, Kummer, Not" (Mes soupirs, mes larmes, mon angoisse, ma détresse):



L'on ne saurait nier que le maître n'ait bien souvent forcé la note du texte pour s'abandonner à la description d'une douleur poignante.

Le motif idéalisé des soupirs est, au fond, identique au motif réaliste, car lui aussi se compose d'une succession de deux liées; mais, au lieu de s'avancer en intervalles dissonants et heurtés, il présente une succession plutôt naturelle et harmonieuse et exprime ainsi cette douleur transfigurée que Bach seul a su décrire par les sons.
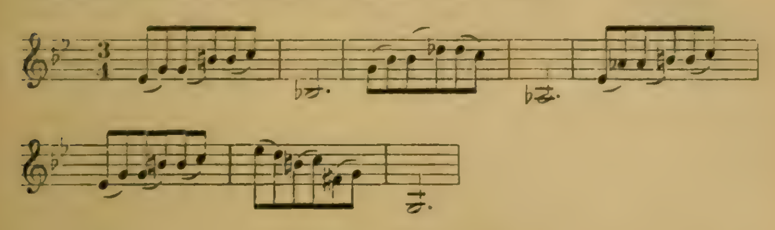
Dans un récitatif de l'Ode funèbre cette noble douleur se traduit ainsi:



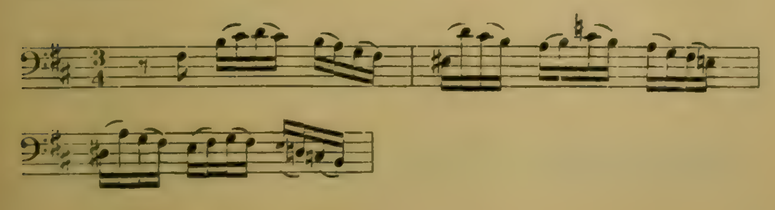
Quand le maître eut à mettre en musique, pour le dimanche Jubilate, le texte: „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (C'est par beaucoup de souffrance que nous entrerons dans le royaume des cieux), No. 146, il se souvint de l'Andante d'un concerto pour clavecin écrit sur le motif des deux liées et il le prit pour base de la nouvelle composition:



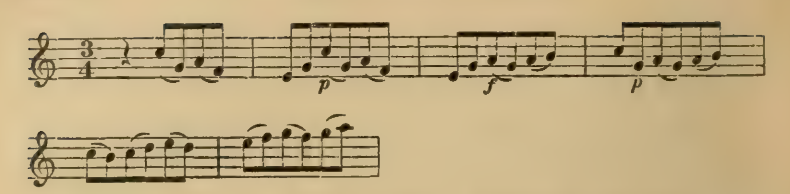
Dans la cantate „Selig ist der Mann“, No. 57, le texte „Je désirerais la mort, si toi, Jésus, tu ne m'aimais pas“ (Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest) est traduit par le thème que voici:



C'est un thème analogue que nous rencontrons dans la cantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (Volontiers je veux porter ma croix), No. 56, et dans la Sinfonia de la cantate „Weinen, klagen“ (Pleurer, gémir), Nr. 12, pour le dimanche Jubilate. Voici la basse qui, dans la cantate „Himmelskönig sei willkommen“, No. 182, accompagne le texte: „Jésus, laisse moi te suivre dans le bonheur et dans le malheur (Jesu, laß durch Wohl und Weh, mich auch mit dir ziehen):



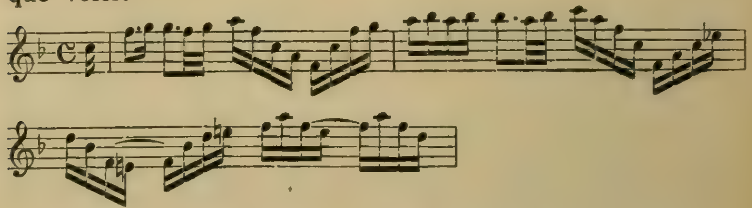
Sous sa forme la plus idéale, ce motif dépeint la nostalgie de la mort. Nous le rencontrons dans la cantate „Himmelskönig sei willkommen“, No. 31, sur ces paroles „Viens ma dernière heure; paupières, fermez-vous“:



On le retrouve également dans la cantate mystique: „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe“, No. 162, et dans l'introduction de la cantate „Liebster Jesu mein Verlangen“ (Jésus c'est toi que je désire), No. 32. Qu'on se souvienne aussi du rôle que joue le thème des deux liées dans le chœur final de la Passion selon St. Matthieu.
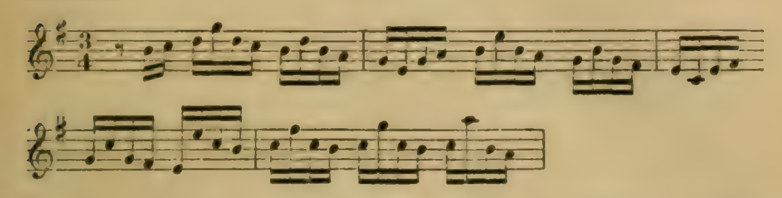
Les motifs de la joie

Pour exprimer la joie, le maître emploie les deux motifs que nous avons rencontrés déjà dans les chorals; le premier, un mouvement continu de doubles croches, exprime plutôt la joie naïve; le second, reposant sur le rythme , une certaine animation joyeuse. Citons, comme exemple typique du premier procédé, la cantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ (Temps heureux de la nouvelle alliance), No. 83, où un violon solo exécute la phrase que voici:

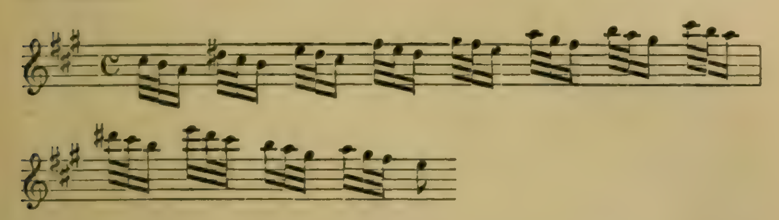


On retrouve ce même procédé dans le premier chœur de la cantate pour le troisième jour de Noël „Ich freue mich in Dir“ (Je me réjouis en toi), No. 133. Le choral final „Sei Lob und Preis“ (Gloire et louanges) de la cantate „Ihr Menschen

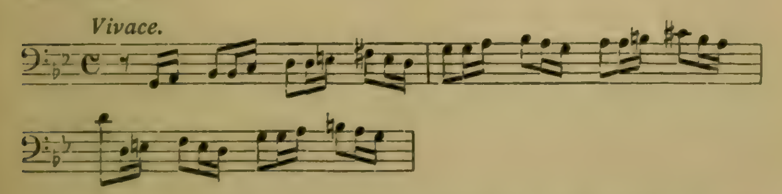
rühmet Gottes Liebe“, No. 167, est accompagné de la façon suivante:



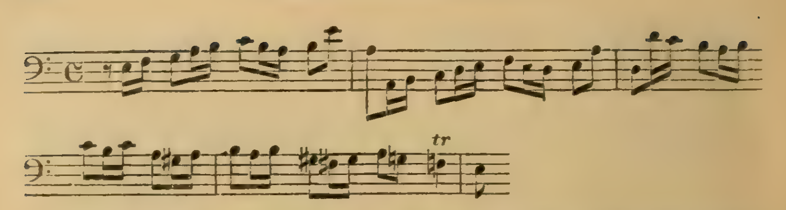
Plus fréquent est le second motif qui, se prêtant à toutes les combinaisons, peut exprimer les nuances de la joie les plus variées. On pourrait recueillir dans les œuvres de Bach des centaines de thèmes qui reposent sur ce rythme, alors que l'on chercherait vainement des thèmes analogues chez Händel ou Beethoven. Citons comme exemple typique, le solo de violon dans le „Laudamus te“ de la Messe en si mineur:



Le premier chœur de la cantate „Meine Seele erhebt den Herren“, No. 10, — le Magnificat allemand — s'avance sur cette basse:



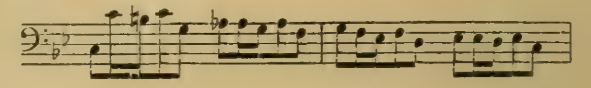
Voici la basse du premier chœur de la cantate „Herr Gott Dich loben wir“ (Te Deum laudamus), No. 16:



Dans la même catégorie rentre le motif caractéristique de la cantate „Nun komm der Heiden Heiland“ (Veni redemptor gentium), No. 62:



Voici quelques types de basses joyeuses: Duo „Er kennt die rechten Freudenstunden“ (C'est lui qui connaît les véritables heures de joie) de la cantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, No. 93:



Chœur: „Lobe den Herrn meine Seele“ (Mon âme bénis l'Eternel) de la cantate, No. 69:
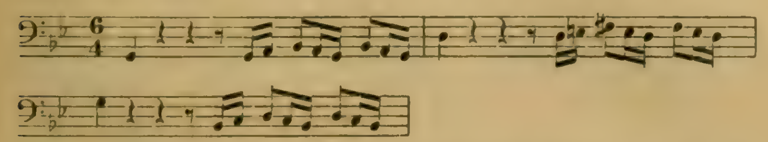


Air: „Wohl mir, Jesus ist gefunden, nun bin ich nicht mehr betrübt“ (Jésus est retrouvé; je ne suis plus triste) de la cantate „Mein liebster Jesus ist verloren“, No. 154:



Parfois, Bach force la note de textes qui n'expriment qu'une certaine nuance de contentement afin de pouvoir les traduire en musique par des motifs exubérants. C'est ainsi

que dans la cantate „Ach lieben Christen, seid getrost“, No. 114, il interprète le texte: „Chrétiens ayez bon courage“ par la basse que voici:



Il fait de même dans les cantates-chorals „Was Gott tut, das ist wohlgetan“, No. 98, „In allen meinen Thaten“, No. 97, et „Was mein Gott will, das g’scheh allzeit“, No. 111: les textes de ces chorals expriment la simple confiance en Dieu et non la joie vive, que Bach figure par la musique. Même, dans la cantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“, No. 88, le maître n’hésite pas à traduire le mot du Seigneur à Pierre: „Ne crains point; désormais tu seras pêcheur d’hommes“ par un motif de joie débordante:

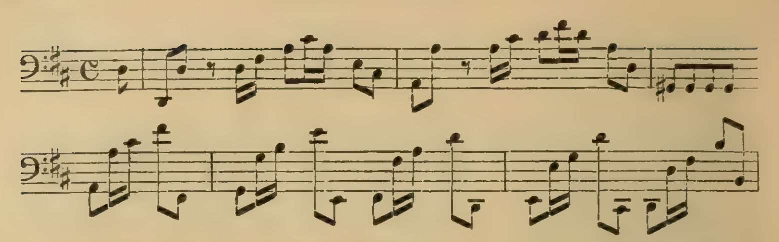


Plus le thème est audacieux, plus l’intensité de la joie est grande. On rencontre de ces basses qui semblent sauter par dessus tous les obstacles. Voici trois types des thèmes de la joie exubérante:
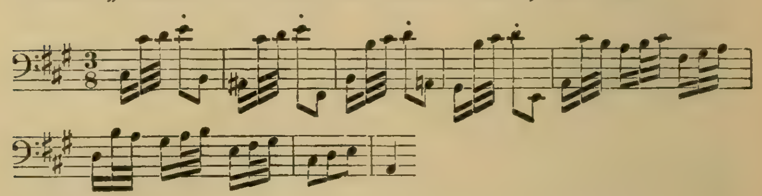
Air: „In meinem Gott bin ich erfreut“ (Je me réjouis en mon Dieu) de la cantate „Ach ich sehe, jetzt, da ich zur Hochzeit gehe“, No. 162:
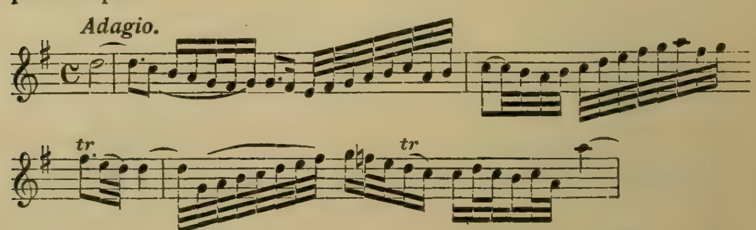


Air: „Remettez-vous . . . voilà Jésus qui revient! Oh joie que rien n’égale!“ de la cantate pour Jubilate „Ihr werdet weinen und heulen“, No. 103:



Air: „Loué soit Dieu mon Seigneur“ de la cantate pour la Trinité „Gelobet sei der Herr mein Gott“, No. 129:

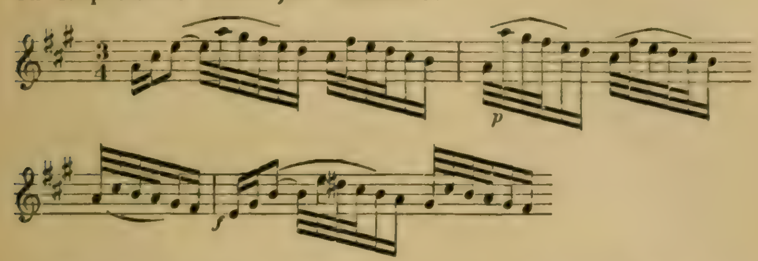


Pour traduire la joie-extase, Bach, renonçant à tout thème précis, s'exprime par des espèces d'arabesques qui planent rêveuses au dessus des harmonies. L'accompagnement du violon-solo pour le „Laudamus“ de la Messe en si mineur rentre dans cette catégorie. Dans la belle cantate sur le printemps „Weichet nur, betrübte Schatten!“ (Disparaissez, tristes ombres!), les instruments à cordes dépeignent les nuages qui fuient, tandis que le hautbois exécute une fantaisie qui exprime d'une façon saisissante la nostalgie et l'espoir du printemps.

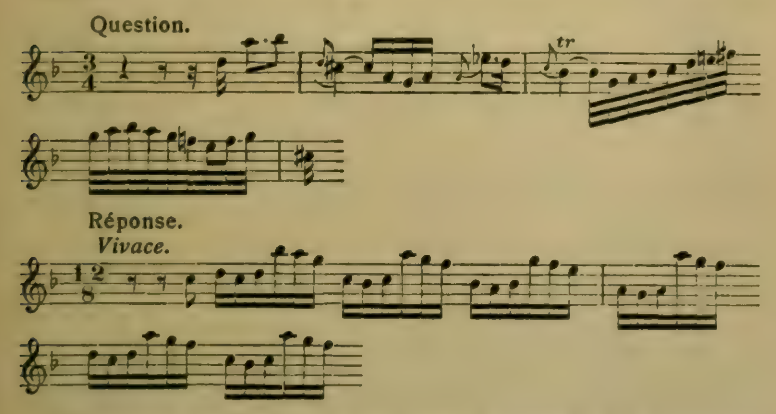


Dans la cantate „Wahrlich ich sage euch“, No. 86, le texte: „Et pourtant je veux cueillir des roses, malgré les

épines" est illustré par un solo de violon que le maître a su empreindre d'une joie ineffable:



C'est également un solo de violon qui traduit la belle strophe „C'est à sa bonté que je me fie" dans la cantate-choral „In allen meinen Thaten", No. 97; un solo de flûte, dans la troisième strophe de la cantate-choral „Was Gott thut, das ist wohl gethan", No. 100, exprime l'abandon complet en Dieu. Dans la cantate „Ach lieben Christen, seid getrost", No. 114, une voix demande „Dans cette vallée de misère, où mon âme trouve-t-elle un refuge?", et une autre répond: „Allons vers Jésus". Nous entendons d'abord la question douloureuse et ensuite l'éclat de joie que provoque la réponse:

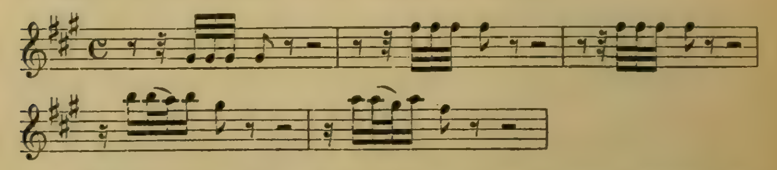


Comment analyser par des mots la beauté des fantaisies

de hautbois que nous rencontrons dans les cantates sur la nostalgie de la mort telles que „Liebster Jesu mein Verlangen“ (Jésus, mon désir), No. 32, et „Ich habe genug“ (C'en est assez), No. 82? Qu'on lise aussi la cantate „Herr Jesu Christ“ (Seigneur Jésus-Christ), No. 127, où, tandis que les autres instruments exécutent le glas funèbre, le hautbois chante une phrase d'un charme exquis qui traduit le texte „Quand la terre couvrira ce corps, l'âme sera dans les mains de Jésus ... Appelez-moi donc, appelez-moi donc bientôt, cloches de la mort.“
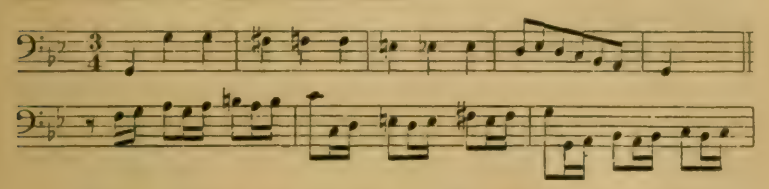
Les thèmes composés

Tous les motifs caractéristiques ayant leur signification bien précise dans la musique de Bach, l'on ne s'étonnera point que le maître combine plusieurs de ces motifs, et avec une hardiesse qui n'a guère d'analogie dans l'œuvre des autres maîtres, représente une idée complexe par la musique. Que l'on feuillette n'importe quel volume de cantates et l'on découvrira aussitôt des exemples où plusieurs motifs réunis résument un texte, soit par leur succession soit par leur simultanéité. Dans l'oratorio de Noël (cinquième cantate), au moment où les Mages racontent à Hérode effrayé la naissance du Messie, intervient cette réflexion „Pourquoi vous effrayer? ô, ne devriez-vous pas vous réjouir?“ Bach la souligne par le motif de la terreur et le motif de la joie:
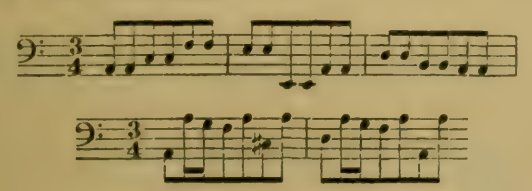


Nous avons déjà cité la cantate „Ihr werdet weinen und heulen“, No. 103, où le maître représente l'angoisse des disciples et la joie du monde par une sorte de lutte entre le motif chromatique et le motif de la joie. C'est ce même

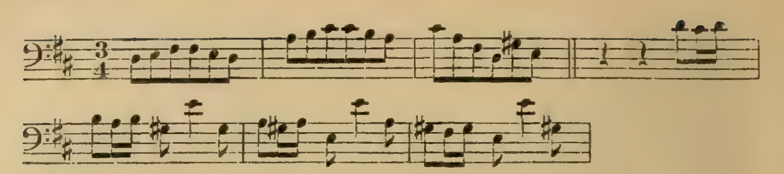
antagonisme qui, dans la cantate „Jesu, der du meine Seele“, No. 78, lui sert à traduire le texte „Jésus toi, qui par ta mort cruelle as sauvé mon âme“.



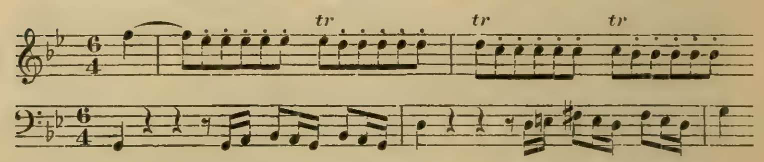
„L'air „Friede, sei mit euch“ (Que la paix soit avec vous), de la cantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ, No. 67, et, de même, l'air „Bonsoir, tumulte mondain“ de la cantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“, No. 27, repose sur le conflit de deux thèmes: le thème de la paix et le thème du tumulte; le „Deposuit potentes“ du Magnificat se compose du motif de la chute et du motif de la force; dans la cantate „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“ No. 167, le texte: „La parole de Dieu ne trompe pas; ce qu'elle promet, Dieu soit loué, est arrivé“ est traduit par deux thèmes de la basse dont le premier, le motif des pas assurés, représente l'assurance de la promesse divine, et le second, un motif de la joie, le „Dieu soit loué“:
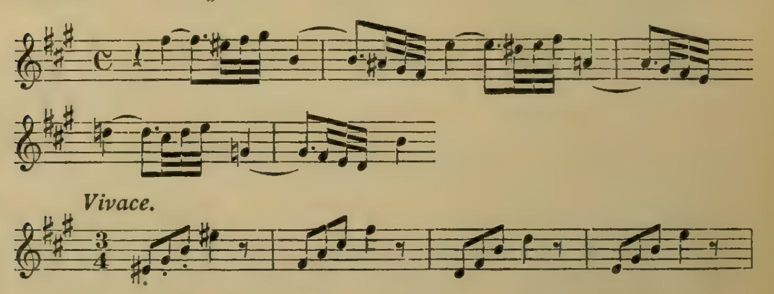


Cette explication est confirmée par la cantate de Pâques „So du mit deinem Munde bekennest“, No. 145, où le texte: „Si avec ta bouche tu confesses de Jésus, qu'il est le Seigneur et si dans ton cœur tu as la croyance que Dieu l'a ressuscité des morts, tu seras sauvé toi et ta maison“ est traduit par deux thèmes analogues:



Dans la cantate „Ach lieben Christen seid getrost“, No. 114, le maître figure le mot „getrost“ (Prenez courage) par une lutte entre le motif de la terreur et celui de la joie:



La hardiesse avec laquelle il oppose deux thèmes, estimant qu'ils s'expliqueront mutuellement, va parfois jusqu'à l'extrême. Dans la cantate: „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“, No. 139, par exemple, où il s'agit de représenter le texte suivant: „Le malheur m'enveloppe de toute part, comme d'une pesante ceinture; mais tout à coup paraît la main qui me délivre“, la première phrase est traduite par un thème qui décrit le mot „envelopper“, la seconde par un autre qui illustre le mot „délivrer“.



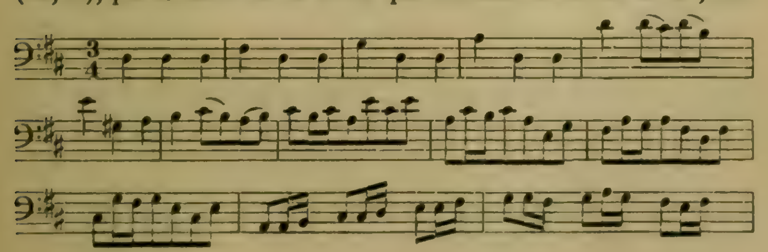
Il n'est pas rare de rencontrer trois thèmes dans le même morceau. On se souvient que dans l'air „Herr, so du willst“ (Mon Dieu que ta volonté soit faite) de la cantate

„Herr, wie du willst“, No. 73, interviennent trois motifs: le premier pour exprimer les soupirs, le second pour décrire l’anéantissement, et le troisième qui imite le glas funèbre; on se souvient également du premier chœur de la cantate „Was soll ich aus dir machen Ephraïm“, No. 89, où trois thèmes, l’un exprimant la colère divine, l’autre l’interrogation douloureuse, l’autre la compassion, représentent les sentiments contradictoires de Dieu à l’égard de son peuple. Souvent aussi, une seule idée se trouve figurée par plusieurs motifs de la même catégorie. Dans les grands chœurs des cantates de Noël, on trouve régulièrement plusieurs motifs de la joie et, pareillement, dans les chœurs qui expriment la douleur plusieurs motifs de la douleur.

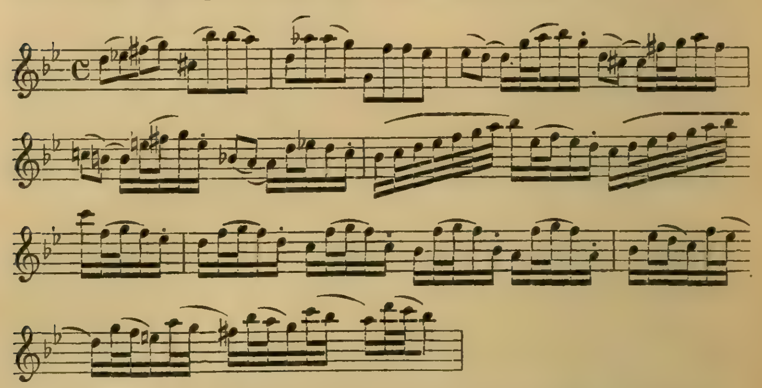
Ce sont là, en quelque sorte, les principes de la syntaxe musicale de Bach. Or, cette terminologie si précise lui permet même de former des „mots composés“: nous voulons parler des thèmes à deux motifs. Le „Deposuit potentes“ du Magnificat allemand (Cantate „Meine Seel’ erhebt den Herrn“, No. 10), nous le savons, est traduit par le thème de la force qui se termine par une chute:



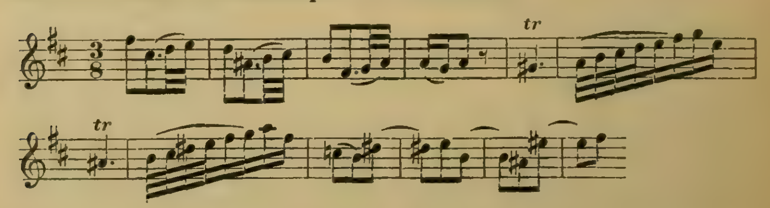
Dans la cantate „Nun ist das Heil und die Kraft“, No. 50 le maître traduit un verset de l’Apocalypse qui parle de l’avènement de la puissance de Dieu et du triomphe sur Satan (12,10), par le motif de la force que termine le motif de la joie:



Le plus souvent, les thèmes complexes, si étranges au premier abord, résultent de la combinaison de deux motifs qui, à eux deux, figurent le texte. Dans la cantate „Aechzen und erbärmlich Weinen“, No. 13, le texte: „Nos pleurs et nos gémissements n'y peuvent rien; mais celui qui élève son regard vers le ciel, apercevra une lumière de joie“ est traduit mot pour mot par le thème que voici:
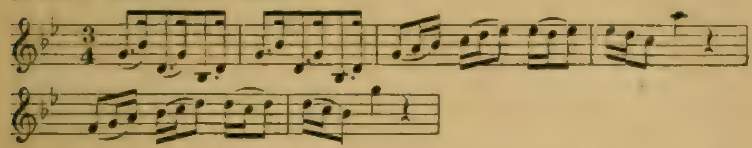


Dans la seconde partie de la Passion selon St. Matthieu, on ne trouve pas moins de quatre exemples, et des plus curieux, de thèmes composés. Dans le premier air avec chœur, où la fille de Sion éperdue cherche le Seigneur dans le jardin des Oliviers, le thème se compose du motif des pas errants suivi du motif chromatique de la douleur:



Le texte „Geduld, Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen“ (Patience, patience, quand les langues fausses s'attaquent à moi) est traduit ainsi:

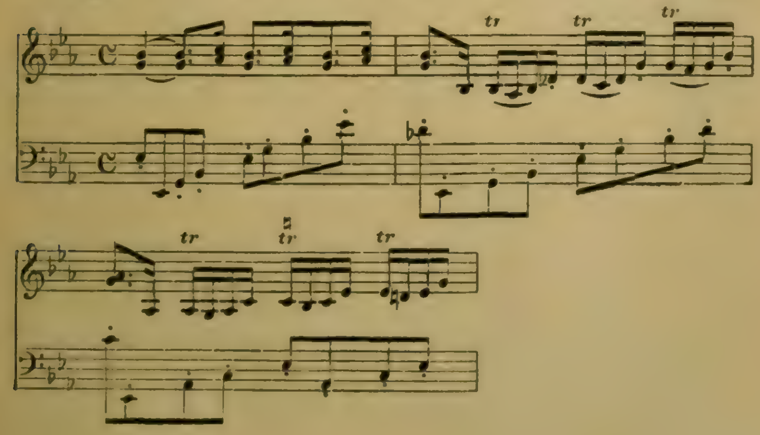


Les premières notes représentent le mot „Patience“; puis l’on voit apparaître un serpent qui s’agite. Citons également le thème de l’air „Si mes larmes ne vous fléchissent pas, oh, prenez donc mon cœur“.



Les deux premières mesures représentent la scène de la flagellation à laquelle se rapporte cet air; les deux suivantes ne sont que la représentation musicale des cris de la fille de Sion qui interrompent le supplice du Seigneur.

L’air de l’expiation à Golgatha „Voyez, Jésus a étendu la main pour nous attirer vers lui“ se compose du motif des cloches de la rédemption et d’un mouvement ascendant qui, se poursuivant chaque fois par deux mesures, figure le geste du Seigneur attirant du haut de la croix l’humanité vers lui:



Tels sont les principes du langage musical de Bach. Nous avons entrepris d'établir sa terminologie en définissant ses racines et en énumérant leurs dérivés. Ce n'est qu'un essai, sans doute; mais qu'on l'approuve ou le désapprouve, que l'on trouve telle démonstration justifiée ou non: le seul fait que pareil essai soit possible, n'en dit-il pas long sur la clarté et la précision du langage musical de Bach?



Ve PARTIE

SUR LA FAÇON D'EXÉCUTER LES ŒUVRES DE BACH

XXXI. Le mouvement et le phraser

Forkel nous rapporte que Bach étonnait ses contemporains par la rapidité du mouvement qu'il prenait en exécutant ses morceaux sur le clavecin. Il serait donc faux de supposer qu'ils exigent cette lenteur prétendue classique que l'on crut de rigueur un certain temps, pour la musique de Bach.

Toutefois, il faudrait bien se garder de tomber dans l'excès contrairè. La mécanique des clavecins de l'époque ne permettait pas à l'exécutant notre allégro moderne. En jouant les compositions de Bach sur d'anciens instruments, on s'aperçoit que son allégro rapide, le maximum de rapidité auquel on pouvait prétendre sur ces instruments, ne dépasse guère le mouvement qui équivaut à notre allégro moderato, ce qui ne nous empêche pas d'utiliser le perfectionnement de la mécanique de nos pianos pour jouer les œuvres du maître plus vite qu'il ne les jouait lui-même. Telle ou telle d'entre elles nous semblerait traîner, si nous voulions nous astreindre à l'exécuter dans le mouvement „authentique". Il en est ainsi, par exemple, des gigues des grandes Partites. Mais, en règle générale, on ne devrait point dépasser l'allure d'un allégro moderato énergique.

Les scherzi et les finales de Beethoven ont inauguré une catégorie de mouvements rapides qu'il serait faux d'appliquer à la musique des maîtres qui le précèdent. Le presto du concerto italien n'est pas le presto d'un finale de l'auteur

de la neuvième symphonie; le jouer dans un mouvement Beethovenien, c'est le dénaturer entièrement.

De même, les mouvements lents de Bach n'ont point la lenteur de notre exécution moderne. Son Adagio, son Grave, son Lento équivalent à notre dernière nuance de Moderato. Les sons écourtés de son clavecin ne lui permettaient pas de jouer ses morceaux lents aussi lentement qu'il nous est possible de le faire étant donné la sonorité prolongée du piano moderne. Tout naturellement, nous prendrons certaines pièces dans un mouvement un peu plus lent que le mouvement „authentique", sans, toutefois, aller jusqu'à la lenteur de l'adagio moderne.

La musique de Bach se meut donc dans un cercle de mouvements plus restreint que celui de la musique moderne. Même lorsqu'il indique Alla breve, il n'entend point, par là, doubler le mouvement du morceau. L'étude des partitions nous apprend qu'il emploie indistinctement le C simple (C) et le C barré (₵). Il lui arrive même de marquer Alla breve les Graves d'ouvertures françaises.

En général, nous sommes tentés de jouer d'un mouvement trop rapide les œuvres pour le clavecin, d'un mouvement trop lent, par contre, les cantates et les Passions. C'est ainsi que, le plus souvent, le mouvement habituel du premier chœur de la Passion selon St. Matthieu supporterait d'être accéléré considérablement pour que le choral produise l'effet voulu. Au fond, le mouvement authentique d'un morceau de Bach est facile à trouver: c'est celui qui fait ressortir à la fois les grandes lignes et le détail.

Si donc les mouvements de Bach ne s'éloignent pas autant d'un certain mouvement moyen que ceux de la musique moderne, ce mouvement moyen, par contre, doit être dégradé jusque dans ses plus fines nuances. La mesure rigide et uniforme ne convient point à la musique du maître de Leipzig. Il est vrai que l'on ne rencontre pas dans ses œuvres cette opposition de thèmes d'allure différente, enserrés comme par

force dans une même mesure, opposition qui caractérise les sonates de Beethoven: le rythme que Bach adopte dans la première mesure se poursuit le plus souvent sans changement aucun à travers le morceau entier. Mais ce mouvement homogène, il l'exige souple et nuancé. Il ne décrète pas l'abolition de la mesure, comme le claveciniste Froberger l'avait fait un siècle avant lui, mais il entend qu'en exécutant ses œuvres avec tout le respect dû à la mesure, on y apporte en même temps un fin rubato. Il suffit d'étudier les compositions d'Emmanuel Bach pour se convaincre que l'usage libre de la mesure s'entendait de soi aux yeux du plus remarquable des élèves de clavecin de Jean Sébastien.

Toutefois, ces inflexions du mouvement et du rythme ne doivent point faire saillie dans l'exécution. Elles n'ont pas leur but en elles-mêmes: elles ne sont justifiées, qu'en tant qu'elles font valoir la ligne du thème et de l'architecture du morceau. Le petit ritenuto qui précède une entrée importante ou une péripétie harmonique marquante, doit avoir pour seul but d'avertir l'auditeur. Toute altération de mouvement qui accaparerait l'intérêt pour elle-même est déplacée.

L'impression d'un morceau de Bach dépend avant tout du relief avec lequel il apparaît à l'audition. D'où cette règle fondamentale si simple, et cependant si souvent négligée par les exécutants: il faut retenir le mouvement à mesure que le dessin musical se complique, quitte à reprendre la libre allure dès qu'il se simplifie.

Autre règle non moins importante: qu'on fasse le rallentando plutôt avant que sur la cadence même. La cadence de Bach, toute différente en cela de la cadence moderne, est quelque chose de solide et de décidé, et ne supporte point d'être affaiblie et amoindrie par un rallentando. La cadence finale du morceau, elle-même, ne fait point exception. Mais, par contre, il importe de ne point s'engager dans une cadence quelle qu'elle soit, ou dans une péripétie harmonique d'une cer-

taine importance, sans les signaler et les faire pressentir par un petit ritenuto. Ce n'est qu'en donnant ainsi à chaque transition et à chaque cadence la valeur qui lui revient dans l'ensemble, qu'on arrive à faire percevoir à l'auditeur l'architecture du morceau, ce qui est indispensable pour la compréhension de la musique du maître. Il suffit de laisser passer inaperçue une cadence importante ou de donner à une transition de troisième ordre une valeur qu'elle n'a pas, pour altérer aussitôt la structure du morceau, jusqu'à le rendre souvent incompréhensible.

Il est rare que Bach indique les mouvements. Pour les compositions de clavecin il ne le jugeait pas nécessaire, puisque tout exécutant, à cette époque, était, jusqu'à un certain point, compositeur lui-même et censé jouer les compositions des autres comme les siennes propres. Quant aux cantates, Bach n'éprouvait nul besoin d'inscrire les mouvements dans la partition, vu qu'il conduisait lui-même et ne songeait point à la publication. D'autres fois cependant, pour des œuvres qui lui importent tout particulièrement, il prend soin d'indiquer les mouvements. Ainsi pour la première partie de la Messe en si, qu'il envoya à Dresde, et, de même, pour les cantates profanes qu'il donna avec la société de Telemann.

Pour le grand chœur de la cantate No. 66 „Erfreut euch ihr Herzen“, il note expressément „Andante“ pour la partie médiane qui, cependant, forme un tout entièrement homogène avec le reste. D'autres fois, la facture musicale appelle d'elle-même un mouvement particulier pour les différentes parties du morceau. Les airs, aussi bien que les chœurs, présentent cette particularité; le plus souvent, la partie médiane exige un mouvement un peu plus lent que celui de la partie principale.

On pourrait même aller jusqu'à dire que l'alternance de deux mouvements légèrement différenciés constitue une par-

ticularité caractéristique du style de Bach. Les morceaux de clavecin et les morceaux d'orgue réclament l'alternance de deux mouvements, tout comme les morceaux pour orchestre et les œuvres vocales.

Pour ce qui est du phraser, rappelons-nous que le phraser du violon est, en quelque sorte, le phraser universel de la musique de Bach. Quiconque se représente les préludes et les fugues du Clavecin bien tempéré exécutés par des instruments à cordes et cherche à rendre sur le piano et le phraser et les effets du quatuor à cordes, se trouvera les jouer dans l'intention du maître. Bach ne connaît point l'égalité mathématique dans la succession des sons que réclament, par exemple, les études de Czerny. La relativité de la valeur des sons est plus grande chez lui que chez tout autre compositeur. Il enseignait à ses élèves l'indépendance et l'égalité absolue des doigts, pour obtenir ensuite cette sorte d'inégalité voulue du toucher que réclame le style polyphonique sur le clavecin. Faire oublier qu'une mécanique relie le doigt à la corde et donner l'illusion qu'on joue du clavecin en promenant sur les cordes plusieurs archets en même temps, tel était pour Bach l'idéal du phraser et du toucher.

Le jeu rigoureusement lié, on le sait, a été inauguré précisément par Bach. Toutefois la liaison chez lui, loin d'être uniforme, sous-entend une variété infinie d'accents et d'inflexions. Elle doit être différenciée et animée à la façon du jeu lié sur le violon. Il n'y a pas de petit détail de phraser qui n'ait la plus grande importance. Nombreuses sont les parties d'orchestre où le maître a indiqué le phraser mesure par mesure, pour conjurer tout malentendu de la part de l'exécutant. Qu'on lise à ce sujet les parties d'orchestre de certaines cantates profanes et celle de la Messe en si mineur! Le phraser de Bach ne saurait plus être douteux pour quiconque a étudié attentivement ces œuvres. Tout naturellement on appliquera le même phraser aux œuvres de cla-

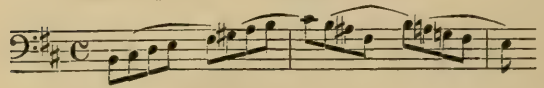
vecin, qui, presque toutes, nous sont parvenues sans la moindre indication à cet égard.

Illustrons l'application de ce phraser par quelques exemples tirés du Clavecin bien tempéré.

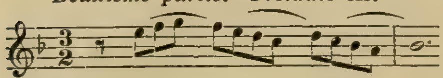
Première partie. Preludio II.



Première partie. Preludio XXIV.



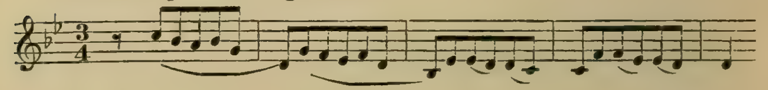
Deuxième partie. Preludio XI.



Deuxième partie. Preludio XIX.

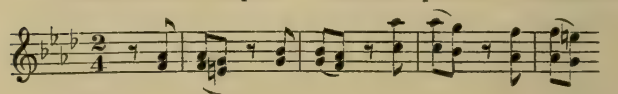


Deuxième partie. Fuga XXI.



De deux liées, la seconde doit être jouée très légèrement et tenue seulement pour la moitié de sa valeur, avec cependant un petit accent sec:

Clavecin bien tempéré. Deuxième partie. Preludio XII.
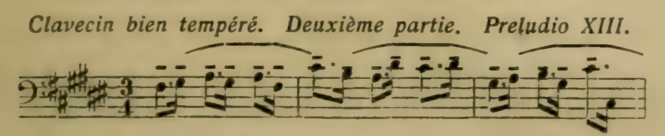


Quant au staccato, remarquons que Bach ne connaît que le staccato du doigt; il ignore le staccato moderne qui correspond au pizzicato des instruments à cordes. Son staccato garde toujours quelque chose de lourd et augmente la sono-

rité de la note plutôt qu'il ne l'atténue. Il équivaut à des coups d'archet détachés et l'on devrait plutôt l'indiquer par des petits traits que par des points. Par exemple:
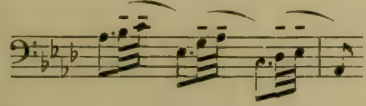
Toutefois, des passages entiers en staccato — c'est là, encore, l'un des caractères pré-Beethoveniens de sa musique — sont peu fréquents dans l'œuvre de Bach. Pour lui, le staccato n'est, en quelque sorte, qu'un moyen de phraser. Le seul rythme entièrement en notes détachées qu'il connaisse, c'est le rythme solennel: . Dans ce rythme, la petite note garde toute son importance: on la détachera légèrement de la précédente et on la reliera plutôt à la suivante pour bien rendre cette grâce solennelle, un peu lourde, qui caractérise la musique de Bach. Par exemple:

Clavecin bien tempéré. Deuxième partie. Preludio XIII.

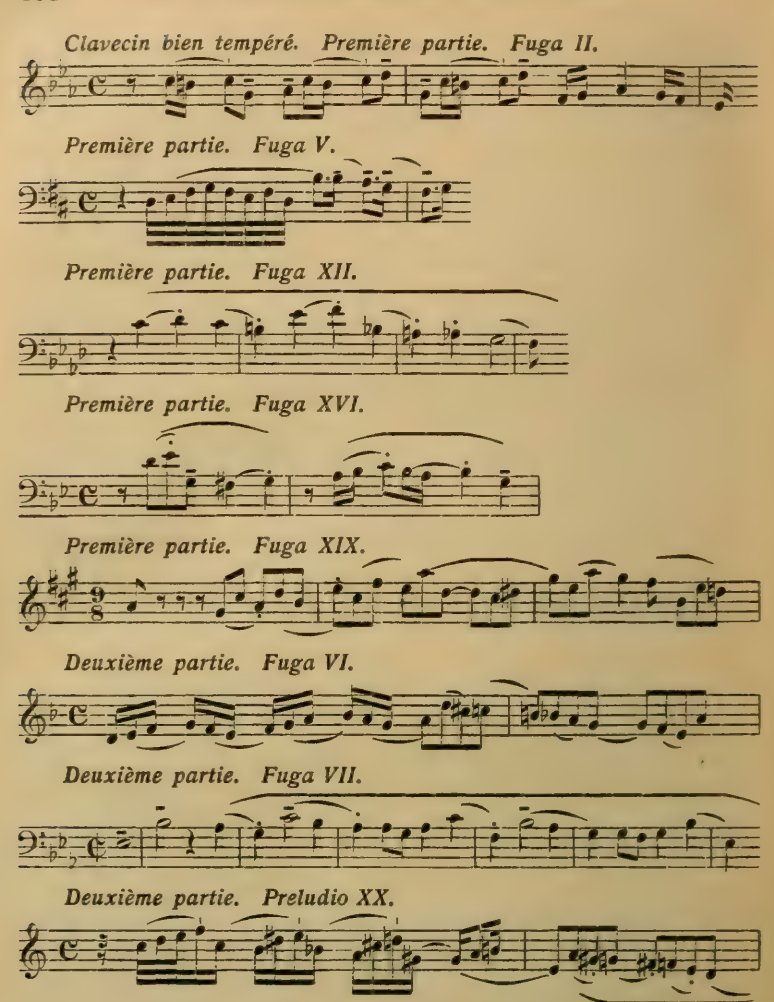


Les rythmes et , avec toutes leurs variantes, doivent également être rendus avec une élégance quelque peu pédante, qui appuie sur les petites notes, de peur de les laisser passer inaperçues. Encore, pour bien les faire valoir, faut-il les séparer de la note précédente comme par un petit soupir imperceptible. Par exemple:

Clavecin bien tempéré. Deuxième partie. Preludio XVII.



Le phraser de Bach consiste donc dans la fusion de ce staccato louré et d'un legato parfait que les pianistes modernes n'emploient malheureusement plus. Voici quelques exemples de ce phraser composé:



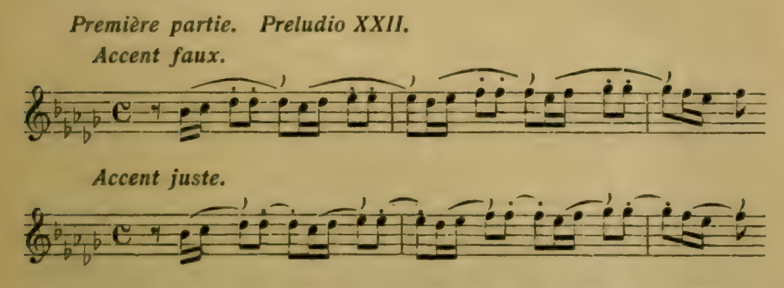
Très souvent, le phraser tel que l'indique Czerny dans son édition du Clavecin bien tempéré[1] est complètement faux, quoiqu'il s'autorise de Beethoven qu'il entendit souvent jouer

1. Ed. Peters.

ces morceaux. N'est-ce point la meilleure preuve que le phraser Beethovenien et post-Beethovenien ne saurait convenir à la musique de Bach?
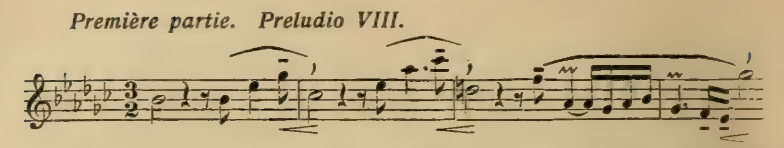
La question la plus importante, c'est de savoir où réside l'accent principal. Le rythme des thèmes de Bach n'est nullement le rythme naturel de la mesure avec l'accent du temps fort; il se trouve, au contraire, en un certain antagonisme avec le rythme naturel de la mesure par le fait que le plus souvent l'accent principal porte sur un contre-temps. C'est cette note caractéristique qu'il s'agit de faire ressortir pour donner toute sa plastique à un thème de Bach.

Un thème est bien accentué quand on remarque, dès la première note, comme une poussée vers la note caractéristique. Que de fois les plus beaux thèmes de Bach deviennent quelconques, parce qu'au lieu d'accentuer la note caractéristique l'on accentue les temps forts! Voici comme exemple, l'un des thèmes les plus admirables du Clavecin bien tempéré, dont c'est le sort d'être le plus souvent dénaturé par un faux accent sur le temps fort:
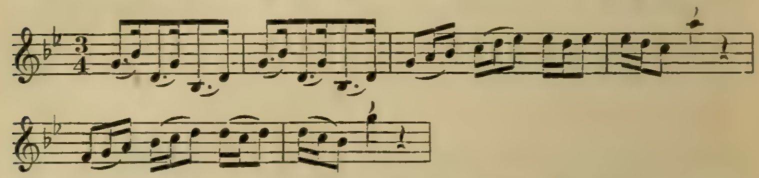


Ce qu'il faut, avant tout, mettre en évidence, ce sont les intervalles heurtés, même ceux qui interviennent à la fin de la phrase. Qu'on se garde donc de rompre par un decrescendo déplacé l'admirable lourdeur d'un thème de Bach. Voici, par exemple, l'accent que réclame le thème du prélude en mi bémol mineur:

Première partie. Preludio VIII.



Un des exemples les plus frappants de la façon presque outrée dont doivent être phrasés et accentués certains thèmes de Bach nous est fourni par l'air de la Passion selon St. Matthieu „Können Thränen meiner Wangen?“ (Les larmes de mes yeux ne sauraient-elles vous fléchir?) Le deuxième motif du thème reste sans caractère aucun, aussi longtemps que l'on accentue le temps fort; mais dès qu'on se décide à mettre l'accent principal sur la note en contre-temps, l'étrange beauté de la phrase se révèle aussitôt et, en même temps, apparaît sa signification: on entend les cris désespérés de la Fille de Sion qui assiste au supplice du Seigneur:



Le phraser de la basse, pour ne pas omettre ce détail important, exige une attention toute particulière, car il arrive très souvent que la basse ait son phraser à part, qui doit trancher sur le phraser de l'ensemble des autres parties. Parfois, l'effet d'un chœur ou d'un air s'évanouit uniquement par la faute des contre-basses et des violoncelles, qui se contentent de scander tout simplement en mesure, au lieu d'exécuter avec toutes ses vigoureuses inflexions la ligne que Bach a imaginée comme base de ses harmonies. Le phraser authentique d'un thème de Bach ne se révèle pas toujours du premier coup. Très souvent, on ne le découvrira qu'après de nombreux essais, au cours desquels il se recommandera et s'imposera par sa simplicité.

Souvent aussi, la difficulté du phraser réside dans le caractère même de la musique de Bach. Il n'est pas à nier que beaucoup de ses thèmes ne soient trop hardis pour se prêter à la pure forme musicale qu'il emploie pour les développer. On se trouve alors obligé d'atténuer quelque peu la véhémence du phraser naturel du thème en faveur de la beauté musicale du morceau lui-même. C'est que parfois les thèmes de Bach sont tellement modernes qu'ils ne supportent presque plus d'être traités en contrepoint sévère, mais réclament plutôt la libre allure de notre style symphonique.

Mais ces thèmes excentriques n'apparaissent que dans la musique instrumentale; on n'en trouve guère dans la musique pour clavecin et point du tout dans la musique pour orgue. En ce qui concerne l'invention des thèmes, nous distinguerons comme trois degrés de hardiesse. Pour ce qui est de la musique instrumentale Bach ne recule devant aucune hardiesse d'invention; pour ce qui est de la musique de clavecin, la hardiesse est limitée, parce que la possibilité du phraser elle-même est plus restreinte; quant aux thèmes pour orgue, il ne saurait y être question d'un antagonisme entre le rythme de la mesure et le phraser du thème, parce que la mécanique de cet instrument n'ayant d'autre accent que celui du temps fort serait tout à fait impuissante à reproduire le phraser individuel du coup d'archet. Aussi voyons-nous tous les thèmes pour orgue s'avancer dans le rhythme naturel de la mesure.
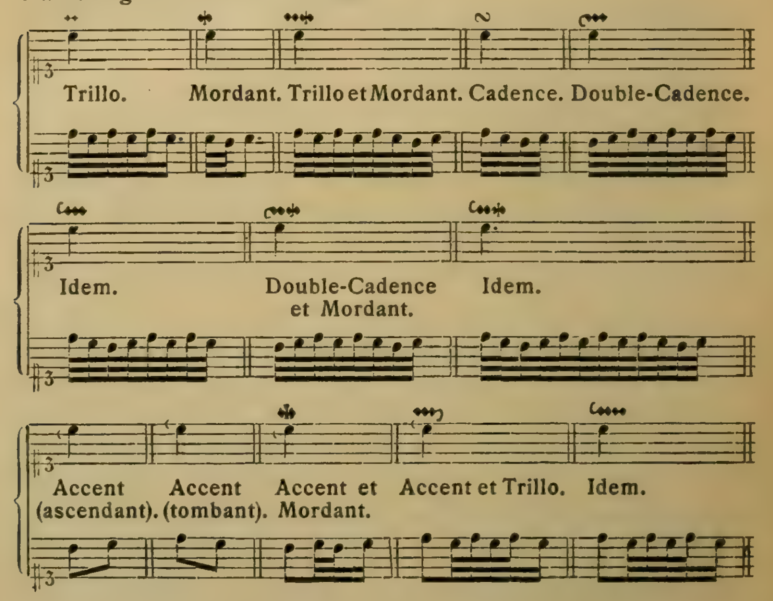
On a cru pendant quelque temps enrichir la littérature pour orgue en transcrivant pour l'instrument sacré des préludes et des fugues du Clavecin bien tempéré. Mais outre que la facture de la fugue d'orgue chez Bach est toute différente de celle de la fugue de clavecin, les thèmes mêmes du Clavecin bien tempéré sont d'une structure beaucoup trop „osée“ pour que Bach les eût jamais destinés à l'orgue. Les transcriptions n'ont donc point leur raison d'être.

Par contre, rien qui s'oppose à la transcription des œuvres d'orgue pour le piano moderne, même si leurs thèmes sont, en quelque sorte, trop grands et leur architecture trop simple pour la véritable musique de piano. Ne reproduit-on pas les grandes œuvres de l'art plastique par la gravure? Or, le rôle du piano moderne, d'après Liszt, est précisément de remplir le rôle de la gravure musicale et de mettre ainsi à la portée de tous des œuvres qui, par elles-mêmes, appartiennent à un art tout particulier.

Un mot seulement sur l'exécution des ornements. Elle ne saurait être douteuse, car Bach lui-même, dans le Clavierbüchlein de Friedemann, a réalisé en notes les signes qu'il emploie:

„Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten."

„Explication de différents signes qui indiquent comment on exécutera avec goût certaines manières."



Le trille, en règle générale, commence par la note supérieure; toutefois, il y a des cas où il est avantageux de le commencer sur la note principale[1]. La sémiographie, du temps de Bach, se trouvait dans un désordre complet, ainsi que nous l'apprennent les théoriciens comme Heinichen et comme Walther. Emmanuel, lui-même, dans sa Clavierschule se plaindra du même désordre. Il se peut donc, comme le fait remarquer Rust, que Bach, lui aussi, ait parfois employé les signes avec une autre signification que celle qu'il établit dans le Clavierbüchlein de Friedemann.

XXXII. Les nuances

Nul doute que l'exécution des cantates, sous la direction même de Bach, ne fût parfois plutôt défectueuse. Quand il lui arrivait de ne terminer l'œuvre que le vendredi soir, d'en faire copier les parties le samedi matin et de l'éxécuter après une seule répétition, il va de soi que l'exécution devait manquer de fini. Ce fut le cas certainement pour l'Ode funèbre, qui ne fut terminée que la veille de l'audition, le cas également pour la cantate „Meinen Jesum laß ich nicht“, (No. 124), dont la partition est d'une écriture si hâtive, vers la fin surtout, qu'elle en devient illisible. Dans une autre cantate „Herr Gott, dich loben alle wir“, (No. 130), le maître est tellement pressé d'arriver au bout, qu'il efface, tout simplement, avec le pouce mouillé le passage où il s'est trompé, pour inscrire la correction sur le papier encore humide. La partition de la cantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (No. 127), également, est presque illisible et les parties d'orchestre, conséquemment, pleines de fautes. On se figure l'effet que devait produire l'œuvre exécutée dans de pareilles conditions.

---

1. Voir sur l'exécution des manières chez Bach les remarques détaillées de Rust dans la préface du Tome VII[e] de la Bachgesellschaft, et celles de Franz Kroll dans la préface du Tome XIV[e], de même que l'ouvrage de Dannreuther: Ornamentation in music (Chapitre Bach) et Klee: Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik (Breitkopf).

N'allons pas croire, pour cela, que Bach ne prétendît à une exécution achevée jusque dans le moindre détail des nuances. Quand il avait le temps de revoir les parties, il indiquait le phraser et les nuances aussi minutieusement que ne le ferait n'importe quel auteur moderne. Qu'on lise, par exemple, la cantate „Aus tiefer Not“ (No. 38), ou encore „Jesu, der du meine Seele (No. 78), pour se convaincre que les nuances ne sont point pour lui un accessoire. Quelle profusion de nuances parfois dans les cantates profanes!

Les cantates dont Bach a revu les parties nous renseignent sur sa façon d'exécuter ses œuvres. Il serait faux de les interpréter avec les nuances habituelles de la musique moderne. L'architecture de sa musique est toute différente de celle des modernes. Dans la musique moderne, c'est le sentiment qui détermine les péripéties du morceau et par conséquent aussi les nuances. Les œuvres de Bach, elles, présentent une architecture musicale plus sévère et plus plastique. Quand on les nuance en n'écoutant que l'inspiration du sentiment, on en arrive à des fortes, à des pianos, à des crescendi, à des decrescendi purement arbitraires et sans aucun rapport avec l'architecture de la musique. Chez Bach, en effet, les péripéties d'un morceau ne naissent point du sentiment pur, comme chez Beethoven; elles sont déterminées par une certaine intuition architecturale; partant, les nuances aussi doivent découler non pas tant du sentiment pur, que d'un certain sentiment de la plastique musicale.

Czerny, dans son édition du Clavecin bien tempéré[1], s'est laissé guider uniquement par le sentiment pur. Or, toutes les nuances qu'il prescrit semblent inventées à dessein pour détruire l'architecture musicale. Après avoir tant et tant de fois passé du piano au forte et du forte au piano, comme le prescrit Czerny, on s'arrête, tout simplement parce qu'on est au bout du morceau. On ne lui a point donné cette con-

1. Ed. Peters.

clusion logique qu'enferme toute composition du maître; on aurait pu finir plus tôt ou allonger le morceau, sans qu'il y parût, tant le plan disparaît sous les nuances arbitraires.

Le style de Bach, ne l'oublions point, est le style de la musique d'orgue. Or, dans un morceau d'orgue, les péripéties sont représentées par le passage d'un clavier à l'autre et le développement tout entier résulte de la combinaison de différents degrés de sonorité. Si donc les caractères du style d'orgue reparaissent d'une façon plus ou moins nette dans la musique du maître, il faut, pour rester dans ses intentions, chercher à produire avec l'orchestre et sur le clavecin des effets analogues à ceux de la musique d'orgue. Bach ne connaît point le crescendo moderne, c'est à dire le crescendo qui, insensiblement, passe du piano au forte, du forte au fortissimo. Les différents degrés de sonorité représentent pour lui différentes provinces. On ne passera pas de l'une dans l'autre sans marquer le passage, mais on fera nettement ressortir où finit l'ancien degré de sonorité et où commence le nouveau. Qu'on remarque, dans les cantates, combien variés sont les degrés de sonorité que recherche le maître en faisant accompagner le chœur tantôt par le Ripieno, tantôt par le Concertino, tantôt par l'orgue seul. Qu'on étudie également, à ce propos, les Concertos dédiés au Margrave de Brandebourg: on verra que l'effet produit résulte de la combinaison de deux sonorités d'intensité différente.

Il ne s'agit donc pas de rendre le contraste entre le Ripieno et le „Senza Ripieni“ par l'opposition d'un simple forte et d'un simple piano, avec un nombre invariable d'exécutants. Le „piano“ de Bach exige une certaine exiguité de son qu'on ne saurait obtenir sans diminuer le nombre des exécutants. Les airs, notamment, produisent un tout autre effet, dès qu'on fait accompagner le soliste non par tous les instruments qui jouent la ritournelle, mais par le Concertino seul.

Quant à la musique pour clavecin, rappelons-nous que le Concerto italien et les Variations de Goldberg exigent un instrument à deux claviers. Mais dans les morceaux pour clavecin simple également, l'opposition des deux sonorités n'est pas moins nettement indiquée. Telle partie d'une fugue appelle la grande sonorité, telle autre la petite. Le passage d'une sonorité à l'autre doit toujours être justifié par le plan même du morceau. La musique de Bach est d'un dessin franc; ce n'est point de la peinture musicale en lignes effacées et fuyantes.

L'application des deux sonorités dans certains morceaux est si nettement indiquée qu'en ne saurait s'y tromper. Tantôt elles alternent: ainsi dans la fugue en ré majeur de la première partie du Clavecin bien tempéré et dans le prélude en fa mineur de la seconde; d'autres fois, les deux sonorités se font opposition simultanément, dans les deux mains; ainsi, dans le prélude en mi bémol de la première partie du Clavecin bien tempéré, dans le prélude en la mineur de la seconde et, en général, dans tous les morceaux conçus en forme de duo. D'autres morceaux, d'une structure plus compliquée, reposent sur la combinaison de la simple alternance des deux sonorités et de leur opposition simultanée dans les deux mains. La voie est alors ouverte aux combinaisons les plus variées qu'il s'agit d'essayer toutes, afin de découvrir celle qui est la plus naturelle et donne le plus de plastique à l'expression.

Ajoutons, toutefois, que certains morceaux de clavecin se jouent d'un bout à l'autre avec une seule sonorité, de même que certains morceaux pour orgue n'exigent aucun changement de clavier. On se contentera, dans ce cas, des simples inflexions de nuances que réclame le phraser. Le prélude en do majeur de la première partie du Clavecin bien tempéré semble rentrer dans cette catégorie. Ce qui est certain, c'est que tous les grands crescendos et diminuendos qu'on a voulu découvrir dans ce morceau, ne sont nullement dans

l'esprit de Bach. Mais il se pourrait aussi que ce prélude réclame une alternance entre le forte et le piano, ou du moins l'alternance de deux sonorités différentes, car les effets d'écho apparaissent fréquemment dans les œuvres de jeunesse de Bach.

Formulons trois axiomes négatifs qui représentent autant de principes modernes qu'il faut abandonner quand on aborde la musique de Bach, tout comme il faut abdiquer certains axiomes de la trigonométrie sphérique pour revenir à la trigonométrie simple.

1. Les morceaux de Bach débutent et se terminent par la sonorité principale. Tous les effets de pianissimo au début et à la fin du morceau répugnent au style du maître.

2. La cadence, chez Bach, ne représente pas un diminuendo, mais elle reste toujours dans la sonorité de la phrase qu'elle termine, piano si celle-ci est piano, forte si elle est forte. Il faut se garder, surtout, de porter atteinte à l'effet du piano qui suit un forte en les reliant par un diminuendo. L'opposition nette du piano et du forte est un des procédés élémentaires de la musique de Bach. Qu'on étudie à ce sujet les nuances qu'il prescrit pour les concertos dédiés au Margrave de Brandebourg.

3. Il est faux de faire une gradation artificielle dans les fugues en jouant le sujet piano au début, pour n'atteindre le forte qu'avec les rentrées successives. Point n'est besoin de rehausser de cette façon la gradation naturelle qui résulte de la simple succession des rentrées. La logique de la fugue classique ne supporte aucune altération de sonorité dans les premières rentrées du sujet, pas plus que la logique de l'architecture ne permet que la nef principale d'une cathédrale gothique repose sur des piliers de différentes dimensions. Dès la première mesure, les sujets de Bach s'avancent avec une certaine grandeur, même avec une certaine fierté: c'est comme s'ils transportaient les sentiments qu'ils représentent dans une atmosphère élevée, absolument pure.

Il y a donc comme deux catégories de nuances à observer: les grandes nuances, les nuances objectives, en quelque sorte, qui doivent faire ressortir l'architecture du morceau, et les nuances plutôt subjectives, destinées à faire valoir le détail. Ces nuances de détail ne sont que relatives et se tiennent toujours dans les limites de la sonorité adoptée pour le passage en question. Elles n'en sont pas moins importantes. Bach, sans aucun doute, faisait vivement ressortir les nuances de détail, et c'était cette vivacité de son jeu qui étonnait les contemporains.

On a comparé le style de la musique de Bach au style gothique. Il y a en effet entre l'un et l'autre une analogie très prononcée. Un morceau de Bach n'est que la simple éclosion d'un thème donné, tout comme une cathédrale gothique n'est que l'éclosion d'un simple motif architectonique. Mais si le plan se trouve chaque fois préétabli, en quelque sorte, par le motif même et ne saurait guère varier dans les grandes lignes, le détail dans le style de Bach, tout comme dans le style gothique, n'en est pas moins important, de beaucoup plus important que dans tel ou tel autre style, car, chaque fois, c'est le détail qui donne sa personnalité propre à l'œuvre d'art.

L'art des nuances, pour ce qui est de la musique de Bach, consiste donc d'abord à bien faire saillir le plan du morceau et, en même temps, à donner le relief le plus plastique au détail. A vrai dire, il est presque impossible d'indiquer exactement les nuances, vu qu'il existe toujours, chez Bach, deux catégories différentes de nuances: les nuances absolues et les nuances relatives. Ce n'est donc point par des éditions chargées d'indications, dispensant l'exécutant de chercher lui-même, qu'on rendra service à la cause du maître, mais, tout au contraire, en les publiant telles qu'elles nous sont parvenues, sans indication aucune. De cette façon, l'exécutant, non seulement ne risquera pas d'être induit en

erreur par de fausses nuances, que souvent même il croit authentiques, mais, de plus, il se trouvera amené par là à étudier lui-même la structure et le caractère du morceau de Bach pour arriver à le nuancer en conséquence.

XXXIII. Registration et instrumentation

L'orgue, l'instrument de prédilection de Bach, a subi des changements considérables au cours de la seconde période de son histoire, qui commence avec la deuxième moitié du XIXe siècle. La mécanique et la soufflerie ont été admirablement perfectionnées, les jeux parlent plus promptement et avec plus de précision, et leur harmonisation est de beaucoup plus achevée qu'à l'époque du maître. Tous ces progrès, Bach les saluerait avec enthousiasme parce qu'ils réalisent ce qu'il avait poursuivi avec tant d'ardeur dans ses expériences. Il applaudirait, également, à l'importance qu'a prise la boîte d'expression dans nos orgues, car, certes, en jouant ses fugues, il devait se sentir gêné de ne pouvoir prolonger les diminuendos même au-delà des limites de la sonorité naturelle du troisième clavier.

Par contre, l'œuvre de Bach ne saurait guère profiter de la sonorité de l'orgue moderne. Les jeux de fond y ont pris trop d'importance par rapport aux mixtures; ils sont trop nombreux et ont, en même temps, trop de „volume“. Les mixtures de Bach, égalant en nombre les jeux de fond, étaient beaucoup plus douces que nos mixtures modernes et produisaient une sonorité intense et fine à la fois, qui mettait merveilleusement à jour le dessin d'une fugue.

Les orgues de Silbermann (1683-1753), le grand facteur d'orgue contemporain du maître, qui construisit les orgues de Ste. Sophie (31 jeux) et de la Liebfrauenkirche (43 jeux) à Dresde, sont les orgues qui conviennent le mieux à la musique de Bach. Il en existe très peu encore qui n'aient

point perdu leurs qualités à une rénovation ultérieure. Mais quelle satisfaction de jouer des fugues de Bach sur un orgue resté intact, malgré la défectuosité de la mécanique! C'est alors seulement qu'on découvre combien la sonorité de l'orgue moderne fait peu valoir les œuvres du maître. Les fugues y deviennent lourdes et massives comme des gravures qu'on aurait reproduites au fusain.

De plus, les Positifs et les Récits des orgues modernes, du moins en Allemagne, sont très souvent dépourvus presque complètement de mixtures, alors que Bach, dans ses œuvres, suppose précisément ces claviers chargés de jeux de combinaison. Impossible, dès lors, d'y jouer une fugue, car celle-ci demande une sonorité homogène sur les trois claviers.

Et pas davantage, pour ce qui est des ressources, les orgues allemandes ne répondent à l'idéal de Bach. Les jeux s'y trouvent introduits d'une façon purement mécanique, par le „rouleau" (Walze). Cette invention, en laquelle Liszt et ses disciples voyaient l'avenir de l'orgue moderne, a été funeste à la compréhension et à l'interprétation des œuvres d'orgues de Bach. Comment aussi le crescendo automatique que produit le rouleau pourrait-il convenir à la musique du maître? La gradation d'une fugue doit se faire par l'accouplement des claviers et par l'introduction successive des jeux de combinaison des différents claviers, aux passages indiqués par la facture. Le rouleau, par contre, au lieu de produire le crescendo subitement, sur la péripétie même, agit entre les péripéties et, de plus, introduit les jeux non dans l'ordre que réclame chaque fois le développement du morceau, mais dans un ordre immuable, établi une fois pour toutes par le facteur d'orgues.

Les ressources de l'orgue allemand ne sont donc guère appropriées aux exigences de la musique de Bach; l'orgue français, avec ses pédales d'accouplement et ses pédales pour l'introduction des combinaisons, convient mieux aux œuvres

du maitre. Cavaillé-Coll, le créateur de l'orgue français, sans s'inspirer particulièrement de la musique de Bach, se trouve, pour ce qui est de la mécanique et de l'aménagement des ressources, avoir réalisé l'orgue en lequel Bach reconnaîtrait l'instrument qu'il rêvait en écrivant ses fugues. Ce qu'il pourrait lui reprocher, ce serait la trop grande prédominance des jeux d'anches dans le fortissimo.

Il n'en va pas autrement du piano moderne. Ici encore la mécanique est admirablement perfectionnée. Grâce à l'invention du double échappement (1823) et grâce à tous les progrès qui résulteront de cette invention, le piano à marteaux dont Bach ne vit que les commencements, permet aujourd'hui la belle cantilène („die cantable Art zu spielen“) que le maître avait tant de peine à réaliser sur les anciens instruments. La mécanique incomparable du piano Erard dépasse certes les rêves les plus ambitieux du Cantor de St. Thomas.

Mais, pour avoir gagné en ampleur, le piano moderne a perdu le timbre d'instrument à cordes si caractéristique pour l'ancien clavecin. Ce changement dans le caractère même de la sonorité n'est pas à l'avantage des œuvres de Bach, qui réclament un timbre clair et métallique plutôt qu'une sonorité puissante. La sonorité du beau piano 1830 est, sous bien des rapports, plus appropriée aux morceaux du Clavecin bien tempéré que celle d'un grand piano moderne. Parmi les pianos modernes, le piano Erard, grâce aux qualités particulières de sa sonorité, nous semble le mieux qualifié pour l'exécution des œuvres de Bach.

Ce n'est que dans les morceaux d'ensemble qu'on s'aperçoit combien la sonorité de notre piano est différente de celle du clavecin de Bach. Quand il écrivait ses sonates pour clavecin et violon, les sonorités des deux instruments étaient entièrement homogènes. Elles sont aujourd'hui absolument différentes et se détachent l'une de l'autre sans

fusionner. Un auditeur qui a de l'oreille et qui par l'imagination a évoqué les œuvres de Bach avec une belle sonorité homogène, n'est pas sans souffrir de l'antagonisme des deux sonorités.

Mais bien plus grande encore est la distance qui sépare l'orchestre moderne de l'orchestre de Bach. On ne trouve plus dans nos orchestres le hautbois d'amour, la viole de gambe, la flûte à bec, la petite trompette, qu'exigent les partitions du maître. On arrive bien à transcrire ces parties pour les instruments modernes correspondants, souvent en donnant la partie à deux instruments divers. Mais l'effet n'est guère heureux. Non seulement les instruments sont obligés de jouer dans des régions de sonorité peu avantageuses, tantôt trop dans le haut, tantôt trop dans le bas, mais, de plus, leur timbre est loin de répondre à celui des instruments de Bach. Notre trompette, par exemple, comparée à l'ancienne, est d'une sonorité trop forte et trop éclatante.

Pour bien mettre en valeur la véritable beauté des œuvres de Bach, force est donc de revenir aux anciens instruments. Des essais en ce sens ont été faits dans plusieurs villes, entre autres à Bruxelles, par M. Gevaërt, et par M. Siegfried Ochs à Berlin. Le résultat a dépassé toute attente. Nul doute qu'avec le temps, l'usage des anciens instruments pour l'exécution des œuvres de Bach ne devienne courant et qu'alors on n'enseigne à nos Conservatoires le hautbois d'amour, la viole de gambe, l'ancienne trompette, aussi bien que les instruments de l'orchestre moderne.

Ce n'est point tout: il s'agit encore de bien établir les proportions entre les différents groupes d'instruments. La partition de Bach ne comprend que des parties obligées: la partie de flûte a donc autant d'importance et doit ressortir au même degré que celle des premiers violons ou celle de la trompette. Dans l'orchestre de Bach cet équilibre se

trouvait tout naturellement réalisé. Il n'avait que trois, tout au plus quatre premiers, deux seconds violons et deux altos, à côté desquels la flûte ou le hautbois n'avaient point de peine à se faire valoir. Les proportions de l'orchestre moderne, par contre, sont toutes différentes en ce sens que les instruments à cordes prévalent de beaucoup sur les bois. Pour que notre orchestre présente les conditions requises pour l'exécution d'une partition uniquement composée de parties obligées, il faut donc renforcer les flûtes et les hautbois proportionellement aux instruments à cordes.

Précaution bien naturelle, semble-t-il, mais qu'on néglige bien souvent au grand préjudice de la musique du maître! Des morceaux comme le premier chœur de la Passion selon St. Jean et celui de la cantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ (No. 105), avec leurs si importantes parties de hautbois, deviennent complètement incomprésensibles, parce que les instruments en bois sont complètement couverts par les instruments à cordes. C'est aussi le sort habituel du premier chœur de la Passion selon St. Matthieu: au lieu d'entendre un puissant chœur de flûtes, on assiste à la lutte désespérée de quelques pauvres petites flûtes avec un grand orchestre ... „rari nantes in gurgite vasto“.

Il faut donc tripler, quadrupler le nombre des bois. M. Siegfried Ochs, dans les célèbres auditions de cantates qu'il donne avec le chœur et l'orchestre de la société philharmonique de Berlin, emploie jusqu'à douze flûtes et dix hautbois.

On se complut un certain temps à réorchestrer les partitions de Bach suivant les principes de l'instrumentation moderne. Si tentante que soit cette entreprise, elle n'est pas justifiée. Il est vrai qu'en fait d'instrumentation Bach est un primitif. Mais ce primitivisme, loin d'être funeste à ses œuvres, en fait précisément le charme. Il y a dans tous les domaines de l'art, un certain primitivisme grandiose qui

peut se passer de toutes les retouches: les acquisitions ultérieures de l'art ne sauraient lui profiter. Le primitivisme de l'orchestration de Bach est de ceux-là.

A ce propos, M. Siegfried Ochs dit fort justement dans un article sur Bach: „Il me semble que le motif qui a inspiré tous les essais de réorchestration des œuvres de Bach, a été moins de servir la cause du maître, que de se faire connaître, en associant un nom plus ou moins célèbre à celui de Bach."

Nous concédons que l'orchestration des cantates et des Passions n'est pas sans produire un effet quelque peu étrange sur l'auditeur moderne. Il lui faut, en tout cas, un certain temps pour s'habituer au timbre et au caractère de cette sonorité, si différente de celle de l'orchestre moderne. Mais à la longue il ne manque pas de se familiariser avec elle et il lui découvre alors des charmes tout particuliers.

Les effets que Bach recherche dans son instrumentation présentent une certaine analogie avec les effets de la registration à l'orgue. Il associe les hautbois aux violons pour obtenir une sonorité pareille à celle d'une belle montre; d'autres fois, il double les violons par les flûtes, cherchant ainsi à produire l'effet d'un quatre pieds. Il aurait, certes, recherché pareils effets bien plus souvent encore si ses ressources n'avaient été aussi limitées. De quels artifices ne s'avise-t-il point parfois pour arriver à ses fins! Dans le choral final de la cantate „Schauet doch und sehet" (No. 46), par exemple, les parties des flûtes se trouvent notées aussi sur les feuilles des hautbois. A ce moment donc les hautboïstes devaient déposer leurs instruments pour prendre les flûtes à bec, afin de doubler in octava les flûtes traversières. Dans la cantate No. 67, le flûtiste remplaçait ou doublait le hautbois d'amour. Pour nous, qui ne sommes plus aussi limités dans le nombre des instruments, ce sont là autant d'indices précieux sur la façon d'interpréter les partitions. Libre

à nous de faire doubler les parties de certains instruments par d'autres, libre à nous de prescrire çà et là des tacet aux instruments qui, suivant la partition de Bach, devraient en doubler d'autres, libre à nous de faire intervenir le Concertino à la place des Ripieni, libre à nous de donner plus de relief à certaines rentrées du chœur en soutenant les voix par des instruments, là même où la partition de Bach ne contient aucune indication en ce sens: tout ce qui peut faire valoir la beauté naturelle de l'œuvre, tout ce qui rehausse la plastique de l'exécution, tout ce qui donne à l'exécution de la vigueur et en même temps de la finesse, est, non seulement permis, mais directement commandé par la partition. Si Bach avait disposé de nos ressources, il n'eût pas procédé autrement.

L'écueil, dans l'exécution moderne des œuvres de Bach, c'est le trop grand nombre d'exécutants. Des chœurs de trois cents à quatre cents chanteurs et des orchestres de quatre-vingts à cent exécutants ne profitent guère à la musique du maître de St. Thomas. Sa polyphonie, tout d'abord, est bien trop compliquée pour supporter d'être alourdie par de trop grandes masses sonores. De plus, avec des chœurs qui comptent des centaines de chanteurs, comment établir la juste proportion entre le groupe vocal et le groupe instrumental?

Le maître, en effet, suppose que les instruments sont à peu près en nombre égal à celui des chanteurs. La flûte et le hautbois ont la même importance que les sopranos et les altos du chœur. Mais comment trouver l'équivalent instrumental quand chaque partie du chœur comprend plus de cinquante chanteurs? L'idéal, pour l'exécution d'une œuvre vocale de Bach, c'est un orchestre d'une trentaine d'instrumentistes d'élite et un chœur d'une cinquantaine de chanteurs. M. Stockhausen à Francfort a même entrepris de donner la passion selon St. Jean avec une vingtaine de chanteurs seu-

lement, et l'effet que produisit cette exécution fut loin d'être défavorable; tout au contraire: certaines beautés apparaissaient avec une netteté extraordinaire à travers cette sonorité transparente.

Mais nous oublions un élément de première importance: l'instrument qui exécute la basse chiffrée. Pour Bach, le clavecin et l'orgue d'accompagnement étaient d'une nécessité absolue, car son orchestre et son chœur, étant donné leur qualité et leur composition, avaient besoin d'un appui. Est-ce à dire qu'avec des chœurs et des orchestres plus nombreux et mieux exercés l'instrument qui réalise la basse chiffrée n'ait plus de raison d'être? Il y a des interprètes de Bach, et de tout premier ordre, qui répondent par l'affirmative, et ne font réaliser le Continuo qu'aux endroits où les instruments écrits tout au long par Bach ne font pas entendre l'harmonie complète. Toutefois, il nous semble que, dans l'idée de Bach, l'harmonie n'est jamais complète sans le Continuo, même quand tous les instruments obligés marchent de front. L'orgue ou le clavecin d'accompagnement est de rigueur aujourd'hui encore. C'est que l'harmonie de la basse chiffrée n'est pas identique à celle des parties obligées. Loin de là: l'harmonie qui résulte des parties d'orchestre n'est en quelque sorte qu'accidentelle et demande à être déterminée et précisée par l'harmonie générale de la basse chiffrée. Le Continuo représente donc le plan et la marche de l'harmonie du morceau sans les incidents harmoniques produits par la rencontre des instruments obligés. C'est la basse chiffrée qui donne à chaque péripétie harmonique l'importance qui lui revient dans le développement du morceau.

La fragile et si compliquée dentelle en pierre qui revêt la façade de la cathédrale de Strasbourg ne se soutient que parce qu'elle est montée sur un réseau de fines tiges de fer; les audacieuses harmonies des parties obligées de

Bach cherchent un soutien analogue: elles s'appuyent sur le Continuo. Bach n'aurait pas osé écrire pour tant de parties obligées, s'il n'avait compté sur la basse chiffrée pour atténuer les dissonances continuelles que la recontre de toutes ces parties obligées ne peut manquer de produire. Il est évident que si la septième est seulement amenée par les parties obligées et ne figure point dans la basse chiffrée, l'accord de septième qui résulte des deux harmonies est de second ordre comparé à un accord de septième où cet intervalle figure aussi dans la basse chiffrée. La marche harmonique d'un morceau de Bach, sans la basse chiffrée, est donc fausse en ce sens que les dissonnances accidentelles y prennent alors la même importance que celles qui entrent dans le grand plan des modulations de Bach. Parfois même, on perçoit comme une sorte d'antagonisme entre les deux harmonies: elles s'acheminent bien vers la même grande péripétie, mais par des voies différentes. De quel droit alors supprimer l'une d'elles?

L'harmonie réelle d'un morceau de Bach n'existe donc que dans la synthèse de l'harmonie du Continuo et de l'harmonie des parties obligées. Toutefois, il ne s'agit pas, dans nos exécutions modernes, de réaliser tout simplement les accords de la basse chiffrée, comme le faisait l'accompagnateur de Bach, qui, ordinairement, ne voyait sa partie qu'à la première répétition et plaquait des harmonies tant bien que mal, sans connaissance de l'ensemble. Comme nos orchestres et nos chœurs sont plus importants que ceux de Bach, l'orgue, nécessairement jouera aussi plus fort; mais alors, en réalisant les accords tels quels, on alourdirait inutilement les harmonies, au grand détriment de l'œuvre. On allégera donc le Continuo, en ne réalisant que les notes caractéristiques pour la marche de l'harmonie et en ne soulignant que les grandes péripéties. Il faut que le chef d'orchestre et l'organiste étudient ensemble la partition et fixent le Continuo

tel qu'il doit être exécuté, pour que l'harmonie que Bach entendait apparaisse nette et claire dans l'exécution morderne. „C'est là, dit M. Siegfried Ochs, la première tâche à remplir, quand il s'agit de préparer l'exécution d'une cantate ou d'une Passion, tâche bien compliquée, qui demande beaucoup d'étude et beaucoup de travail."

Toutefois, le Continuo ne comprend pas seulement l'exécution des harmonies: non moins importante est l'exécution de la partie de basse. Bach exige que l'orgue d'accompagnement, dans les chœurs aussi bien que dans les airs, joue toutes les notes de la basse, sauf les cas où il prescrit le contraire. Le premier chœur de la Passion selon St. Jean nous fournit un exemple d'une de ces exceptions: la basse de l'orgue ne doit exécuter que des noires, tandis que les basses de l'orchestre s'avancent en croches. Mais pareilles exceptions sont bien rares. En règle générale, l'orgue doit exécuter la basse intégralement.

La musique de Bach, en effet, exige un fondement beaucoup plus solide que n'importe quelle autre musique. La basse n'y est pas une simple basse, mais une partie obligée aussi importante, plus importante même, que les autres. Pour arriver à comprendre ces œuvres, il faut que l'auditeur moderne s'habitue d'abord à entendre et à suivre la basse. Mais, pour cela, il faudrait d'abord que dans nos exécutions modernes la basse ne fût pas aussi effacée qu'elle l'est d'ordinaire. Or, elle restera effacée, tant que l'orgue manquera à sa tâche! Les violoncelles et les contrebasses, à eux seuls, ne peuvent faire ressortir la basse comme il conviendrait, pour la simple raison qu'ils n'ont pas la puissance et l'égalité de sonorité voulues. C'est pour cette raison que Bach n'écrit pas ses basses pour les contrebasses et les violoncelles seuls, mais exige expressément le concours d'un instrument à mécanique. Ce n'est que quand les basses de l'orchestre viennent se fondre dans la basse de l'orgue, que

se trouve réalisée la grande basse souple et liée, capable de faire valoir les belles phrases que Bach a écrites pour la partie de basse.

Sans l'orgue, impossible aussi de nuancer les basses. Les nuances de la basse, qu'on le remarque bien, doivent être plus accentuées encore que les nuances des autres parties; les crescendos et diminuendos, les oppositions des fortes et des pianos ne produisent tout leur effet que si les basses fournissent à chaque sonorité le fondement voulu. Or, les violoncelles et les contrebasses sont bien trop limités dans leur sonorité pour suffire à la tâche. Comment pourraient-ils, à eux seuls, faire valoir le grand crescendo dans l'introduction du premier chœur de la passion selon St. Matthieu? Comment encore, pourraient-ils suffire aux nuances qu'exige le dernier chœur de la première partie et le chœur final de la seconde? C'est donc à l'orgue que revient la tâche de donner chaque fois la puissance voulue à la basse.

Pour accompagner un chœur, il faut que l'organiste ait préparé trois, souvent quatre basses de sonorités différentes; pour les airs, deux suffisent, une pour le tutti, l'autre pour l'accompagnement du chant.

Mais qu'on se garde d'alourdir la basse par une fausse registration. Ce qu'il faut rechercher avant tout, c'est une sonorité nette et claire. Que l'on n'abuse pas, surtout, des 16 pieds! Un seul doux bourdon de 16 pieds sur le Positif et quelques huit pieds bien assortis du Positif ou du Grand clavier donnent assez de „profondeur“ à la basse même pour les grands chœurs. Cela n'empêche point que, pour certains chœurs, une basse composée de tous les fonds de 16 et de 8 pieds d'un orgue moyen, avec même des 4 pieds et des mixtures, renforcée encore par les jeux de la pédale, bien loin d'être trop forte, ne produise, au contraire, le meilleur effet.

Mais, par contre, les pianissimos de la basse ne sauraient

être assez pianissimo. Parfois, dans les airs, il est avantageux de supprimer les contrebasses et de se contenter de la basse douce que donnent les violoncelles se joignant à un doux seize pieds de l'orgue. En tout cas, l'on n'a aucun intérêt à faire usage de la contrebasse dans les récitatifs accompagnés simplement par le Continuo. Si Bach avait eu sur son Positif un bourdon 16 aussi fin et aussi précis que nous en avons dans nos orgues modernes, il se serait certainement passé de la contrebasse.

Une importance toute particulière doit être donnée à la basse dans les airs accompagnés uniquement par le Continuo, car ici la basse est la seule partie obligée. Dans ce cas, beaucoup d'organistes commettent la faute de donner trop d'importance aux harmonies, au détriment de la basse. Au lieu de réaliser tout simplement les accords prescrits, ils se croient autorisés à exécuter sur les harmonies indiquées, en y mêlant les motifs de la partie de chant, une improvisation plus ou moins réussie. Or Bach, quand il renonce à écrire en plusieurs parties obligées et se contente de la simple basse chiffrée, demande bien qu'on exécute ses chiffres d'une façon correcte, habile et intéressante, mais jamais il ne suppose que ses chiffres ne seront que le canevas d'une improvisation. S'il se prive d'écrire en plusieurs parties obligées, c'est précisément pour que l'intérêt de l'auditeur se porte sur la basse. C'est là un raisonnement bien simple dont il s'agit de tenir compte plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Qu'on voie, par exemple, la façon dont Julius Stern, dans l'édition Peters, a dénaturé l'air „Geduld, Geduld“ (Patience, Patience), et la façon dont les morceaux avec simple accompagnement de Continuo se trouvent interprétés dans l'édition de la Nouvelle Bachgesellschaft.

Faisons remarquer également qu'en général les partitions pour piano et chœur contiennent parfois beaucoup de fautes. C'est surtout la basse de la partie de piano qui est souvent

inexacte: tantôt elle rend la basse de la partie d'orchestre, tantôt la basse du chœur, tantôt elle suit la partie du Ténor, tantôt encore, c'est une sorte de compromis entre les trois. Qu'on voie à ce sujet, dans l'édition Peters actuelle, la basse du premier air avec chœur de la seconde partie de la Passion selon St. Matthieu. Il nous manque des partitions correctes pour piano et chœur, avec basse chiffrée, qui marquent nettement la différence entre ce qui est de Bach et ce qui est du Musikdirektor qui a bien voulu se charger de l'édition. Avec les réductions actuelles, ceux qui ne possèdent pas les partitions de la Bachgesellschaft se trouvent dans l'impossibilité absolue de se faire une idée de l'œuvre sous sa forme véritable.

En ce qui concerne la registration de l'accompagnement d'orgue, il est assez difficile de donner des indications précises. M. Alexandre Guilmant se sert de préférence de jeux qui n'ont pas le même timbre que les instruments employés dans l'orchestre. D'autres, au contraire, recherchent précisément la parfaite homogénéité des sonorités de l'orgue et de l'orchestre. A vrai dire, les expériences tentées à ce propos sont toujours à recommencer, vu que l'effet de la registration varie suivant les orgues et les localités. Telle registration heureuse sur un certain orgue est défavorable sur un autre. L'essentiel, c'est de rechercher une sonorité fine et intense à la fois, où les instruments se fondent bien. Le canto fermo dans un grand chœur choral se jouera toujours sur le Grand clavier avec des cornets et des mixtures.

Les récitatifs doivent-ils se chanter avec accompagnement d'orgue ou avec accompagnement de piano? Nous n'osons trancher la question. Bach avait un clavecin sur la tribune d'orgue et s'en servait certainement parfois, pour accompagner des airs et des récitatifs. Mais, d'autre part, il n'est guère admissible que pour les récitatifs son organiste ait chaque fois quitté l'orgue pour se mettre au clavecin. En

tout cas, étant donné les jeux doux que nous fournissent les Récits des orgues modernes, la nécessité d'avoir recours au piano n'existe pas.

Par contre, on aura tout intérêt à faire usage du piano d'accompagnement pour l'exécution de la musique de chambre de Bach, ne fût-ce que pour donner plus de relief et plus de fondu à la basse et pour bien faire saillir les péripéties harmoniques importantes. Mais ici encore les avis sont partagés. Très souvent on renonce complètement au piano d'accompagnement, même pour l'exécution des harmonies pendant le Tacet des parties obligées. On remplace alors le clavecin par le quatuor à cordes; parfois aussi, on a recours à l'harmonium.

Conclusion

Les quelques indications sommaires que nous venons de donner sur l'exécution des œuvres de Bach ont pour seul but d'exposer et d'éclairer les différents problèmes. Elles n'ont pas la prétention d'apprendre quelque chose aux connaisseurs de Bach; nous voudrions qu'elles les incitent plutôt à discuter avec eux-mêmes les principes qu'ils mettent en pratique et à les considérer non comme des théories immuables, mais comme de bonnes hypothèses qu'il s'agit de vérifier sans cesse par des essais et des expériences toujours renouvelés. Pour ce qui est de l'exécution moderne de Bach, nous ne sommes, pas encore sortis, en effet, de l'époque des tâtonnements.

Plus on entre dans le détail de toutes les questions techniques, plus on se rend compte qu'il est encore impossible à l'heure actuelle d'énoncer les vrais principes sur la façon d'interpréter les œuvres du grand Cantor. Les prétendues traditions à ce sujet n'existent pas. Et si même elles existaient, leur valeur normative n'existerait pas, car les nouvelles conditions dans lesquelles nous faisons entendre les œuvres de Bach et la transformation du sentiment musical que la

musique moderne a opéré en nous nécessitent un nouvel esprit et l'emploi de nouveaux moyens dans l'exécution des cantates et des Passions.

Nous ne pouvons que moderniser Bach. Les œuvres exécutées comme on les exécutait de son temps ne produiraient plus la même impression sur l'auditeur moderne, car il a, à ce sujet, des exigences que n'avaient point les fidèles de St. Thomas.

„Quel chef d'orchestre, demande M. Siegfried Ochs, fait exécuter aujourd'hui les symphonies de Beethoven comme on les exécutait du temps du maître? Comment alors oserions-nous donner les œuvres de Bach tout simplement comme on les exécutait à St. Thomas?"

La musique de Bach, en effet, a des prétentions bien plus modernes que celles que lui supposaient les auditeurs d'alors. Aussi était-elle destinée à rester incomprise d'abord, même à tomber dans l'oubli, jusqu'à l'époque où une génération dont l'esprit aurait été formé par la musique moderne, découvrirait le Bach moderne dans le Bach classique et s'aviserait de la poésie musicale que renferme son œuvre.

Ce n'est donc point assez d'exécuter ses œuvres: il faut les interpréter; les interpréter de façon que, tout en restant dans le style de la musique ancienne, on cherche à mettre à jour les idées et les effets modernes que renferment les partitions. Concilier le style ancien et les effets modernes, tel est, en un mot, le problème qui se pose.

Ce problème, répétons-le, est loin d'être résolu. Il faudra le travail et les essais de toute une génération d'artistes pour établir les principes élémentaires de l'exécution moderne des œuvres de Bach. Comment parler aujourd'hui en connaissance de cause, quand les plus belles et les plus modernes des cantates n'ont encore jamais été données nulle part? L'on croit faire assez d'honneur au maître en exécutant de temps en temps la Passion selon St. Matthieu, et on

ne soupçonne pas même toutes les richesses que renferment les volumes de cantates de la Bachgesellschaft!

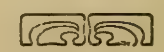
Mais, il nous semble que le temps du Bach des cantates est venu, et que Bach, le musicien-poète, aura bientôt cessé d'être un inconnu admiré, le jour où il se trouvera des musiciens qui entreprendront de faire connaître ses cantates.

C'est là la grandeur et la faiblesse de la musique, d'avoir besoin d'interprètes. Un beau tableau ancien s'impose au public moderne par sa valeur même. La musique ancienne, par contre, lui restera étrangère aussi longtemps qu'elle ne lui est pas présentée d'une façon qui rappelle quelque peu la musique moderne. Le caractère de l'œuvre s'altérera nécessairement suivant l'esprit et les vues de celui qui aura entrepris de l'interpréter.

Mais qu'importent les divergences de l'interprétation actuelle? L'avenir décidera de la justesse ou de la fausseté des principes dont nous essayons. Pour le moment, il n'importe que de faire connaître la grande musique de Bach. Nous ne saurions mieux terminer qu'en citant le joli propos que nous tenait M. Gevaërt, l'un des plus anciens protagonistes du Cantor de St. Thomas: „Il en est de la musique de Bach comme de l'Evangile: le public ne peut le connaître que secundum Matthaeum, secundum Marcum, secundum Lucam, secundum Johannem, évangiles qui diffèrent beaucoup, mais qui sont toujours l'Evangile. Une seule chose est nécessaire, indispensable: émouvoir les âmes sensibles et distinguées!“



TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS ET DES PERSONNES



RÉPERTOIRE DES ŒUVRES DE BACH

LES ŒUVRES INSTRUMENTALES

Les œuvres pour clavecin

Les œuvres pour orgue

Les œuvres pour instruments à cordes; les œuvres de musique de chambre; les œuvres pour orchestre

Les œuvres théoriques

LES ŒUVRES VOCALES

Les Motets

Les Passions

Les Oratorios et les compositions latines

Les cantates profanes

Les cantates d'église

Répertoire des cantates d'église

No. 74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
Pentecôte . . . . 311.
" 75. Die Elenden sollen essen.
1er dimanche après la Trinité . . . 243. 244. 246. 334.
" 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
2e dimanche après la Trinité . . . . . . 244. 333. 367.
" 77. Du sollst Gott, deinen Herren lieben.
13e dimanche après la Trinité . . . . 258. 336.
" 78. Jesu, der du meine Seele.
14e dimanche après la Trinité . . 317. 371. 385. 395. 414.
" 79. Gott, der Herr, ist Sonn und Schild.
Fête de la Réformation . . . . 287. 310. 374.
" 80. Ein' feste Burg ist unser Gott.
Fête de la Réformation . . . . . . 8. 48. 102. 303. 373.
" 81. Jesu schläft, was soll ich hoffen.
4e dimanche après l'Epiphanie . . . . 244. 360.
" 82. Ich habe genug.
Purification de Marie . . . . . . 167. 307. 308. 377. 394.
" 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
Purification de Marie . . . . 244. 371. 388.
" 84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
Septuagésime . . . . 294. 296.
" 85. Ich bin ein guter Hirt.
Misericordias . . . . 313.
" 86. Wahrlich, ich sage euch.
Rogate . . . . 258. 260. 363. 392.
" 87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.
Rogate . . . . 313. 380.
" 88. Siehe, ich will viele Fischer aussenden, spricht der Herr.
5e dimanche après la Trinité . . . . . . 307. 361. 391.
" 89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
22e dimanche après la Trinité. . . . . . 307. 308. 397.
" 90. Es reifet euch ein schrecklich Ende.
25e dimanche après la Trinité. . . . . 313.
" 91. Gelobet seist du, Jesu Christ.
Noël . . . . 317. 318. 378. 384.
" 92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn.
Septuagésime . . . . 317. 321. 367.
" 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
5e dimanche après la Trinité . . . . . . 261. 295. 390.
" 94. Was frag' ich nach der Welt.
9e dimanche après la Trinité . . . . 317. 361.

No. 138. Warum betrübst du dich, mein Herz.
15e dimanche après la Trinité . . . . 287. 317. 385.
„ 139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.
23e dimanche après la Trinité . . . . . . 317. 396.
„ 140. Wachet auf, ruft uns die Stimme.
27e dimanche après la Trinité . . . 10. 303. 305. 366.
„ 141. Das ist je gewißlich wahr.
3e dimanche de l'Avent . . . . 102.
„ 142. Uns ist ein Kind geboren.
Noël . . . . 102.
„ 143. Lobe den Herrn, meine Seele.
1er janvier . . . . 310. 379.
„ 144. Nimm, was dein ist, und gehe hin.
Septuagésime . . . . 258. 371.
„ 145. So du mit deinem Munde bekennest Jesum.
Pâques . . . . 296. 366. 395.
„ 146. Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen.
Jubilate . . . . 209. 311. 386.
„ 147. Herz und Mund und That und Leben.
Visitation de Marie . . . . 102. 245. 258. 382.
„ 148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens.
17e dimanche après la Trinité.
„ 149. Man singet mit Freuden vom Sieg.
St. Michel . . . . 222. 296.
„ 150. Nach dir, Herr, verlanget mich.
101. 333.
„ 151. Süßer Trost, mein Jesu kommt.
3e jour de Noël . . . . 313.
„ 152. Tritt auf die Glaubensbahn.
102. 371.
„ 153. Schau', lieber Gott, wie meine Feind!
244.
„ 154. Mein liebster Jesu ist verloren.
1er dimanche après l'Epiphanie . . . . 244. 362. 390.
„ 155. Mein Gott, wie lang, ach lange.
2e dimanche après l'Epiphanie . . . . . . 101.
„ 156. Ich steh' mit einem Fuß im Grabe.
3e dimanche après l'Epiphanie . . 167. 296. 334. 375.
„ 157. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn.
Purification de Marie . . . . 258.
„ 158. Der Friede sei mit dir.
Mardi de Pâques.
„ 159. Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem.
Esto mihi . . . . 296. 334. 370.



LES ŒUVRES DE BACH

EDITION BREITKOPF ET HÄRTEL

Edition de la Bachgesellschaft

(Commencée en 1851)

Quarante-six années. Prix 690 Mcs.
Prix du volume en souscription: 15 Mcs.
Prix du volume séparé: 30 Mcs.

Ie année.	Cantates d'Eglise No. 1-10.
IIe „	Cantates d'Eglise No. 11-20.
IIIe „	Œuvres pour clavecin: Inventions. Klavierübung 1-4. Toccates.
IVe „	Passion selon St. Matthieu.
Ve „	1e livraison. Cantates d'Eglise No. 21-30. 2e livraison. Oratorio de Noël.
VIe „	Messe en si mineur.
VIIe „	Cantates d'Eglise No. 31-40.
VIIIe „	Messes brèves.
IXe „	Musique de chambre.
Xe „	Cantates d'Eglise No. 41-50.
XIe „	1e livraison: Magnificat. Quatre Sanctus. 2e livraison: Cantates profanes.
XIIe „	1e livraison: Passion selon St. Jean. 2e livraison: Cantates d'Eglise No. 51-60.
XIIIe „	1e livraison: Cantates nuptiales. 3e livraison: Ode funèbre. La 2e livraison comprenant les Suites françaises et anglaises a été remplacée par la première livraison de l'année quarante-cinquième.
XIVe „	Le Clavecin bien tempéré.

XVe	année.	Œuvres pour orgue. Sonates. Préludes. Fugues. Toccates. Passacaglia.
XVIe	„	Cantates d'Eglise No. 61-70.
XVIIe	„	Musique de chambre. Concertos pour le clavecin.
XVIIIe	„	Cantates d'Eglise No. 71-80.
XIXe	„	Six concertos pour orchestre, dédiés au Margrave de Brandebourg.
XXe	„	1e livraison: Cantates d'Eglise No. 81-90.
		2e livraison: Cantates profanes.
XXIe	„	1e livraison: Musique de chambre. Concertos pour violon.
		2e livraison: Musique de chambre. Concertos pour deux clavecins.
		3e livraison: Oratorio de Pâques.
XXIIe	„	Cantates d'Eglise No. 91-100.
XXIIIe	„	Cantates d'Eglise No. 101-110.
XXIVe	„	Cantates d'Eglise No. 111-120.
XXVe	„	1e livraison: L'Art de la fugue.
		2e livraison: L'Orgelbüchlein. Les six chorals. Les dix-huit chorals.
XXVIe	„	Cantates d'Eglise No. 121-130.
XXVIIe	„	1e livraison: Sonates pour violon seul. Sonates pour violoncelle seul.
		2e livraison: Catalogue thématique des cantates d'Eglise No. 1-120.
XXVIIIe	„	Cantates d'Eglise No. 131-140.
XXIXe	„	Cantates profanes.
XXXe	„	Cantates d'Eglise No. 141-150.
XXXIe	„	1e livraison: Ouvertures pour orchestre.
		2e livraison: L'Offrande musicale.
		3e livraison: Deux Concertos à trois clavecins.
XXXIIe	„	Cantates d'Eglise No. 151-160.
XXXIIIe	„	Cantates d'Eglise No. 161-170.
XXXIVe	„	Cantates profanes.
XXXVe	„	Cantates d'Eglise No. 171-180.
XXXVIe	„	Œuvres pour clavecin. Préludes. Fugues. Fantaisies.
XXXVIIe	„	Cantates d Eglise No. 181-190.
XXXVIIIe	„	1e livraison: Œuvres pour orgue. Préludes. Fugues. Fantaisies.
		2e livraison: Concertos de Vivaldi.
XXXIXe	„	1e livraison: Motets.
		2e livraison: Chorals et geistliche Lieder.
XLe	„	Choralvorspiele de la collection de Kirnberger. Choralvorspiele et Variations sur chorals.

XLI[e] année. Cantates d'Eglise incomplètes. Cantates d'authenticité douteuse. Catalogue des œuvres de Joh. Ludwig Bach de Meiningen.

XLII[e] „ Transcriptions. Œuvres d'authenticité douteuse.

XLIII[e] „ 1[e] livraison: Œuvres de Musique de chambre. Sonates pour flûte et clavecin. Concerto pour quatre clavecins d'après Vivaldi.

2[e] livraison: Les deux Clavierbüchlein d'Anne Madeleine Bach.

XLIV[e] „ Autographes de Bach par ordre chronologique.

XLV[e] „ 1[e] livraison: Nouvelle Edition des Suites anglaises et françaises.

2[e] livraison: Passion selon St. Luc.

XLVI[e] „ Registre. Compte rendu des publications de la Bachgesellschaft.

Edition de la Nouvelle Bachgesellschaft

Gesamtausgabe für den praktischen Gebrauch

(Cette édition est en train de paraître)

Partitions: Les cantates d'Eglise. 20 Volumes. 15 Mcs le volume.
Les cantates profanes. 2 Volumes. (15 Mcs et 10,50 Mcs.)
Les motets. Un volume. 12 Mcs.
Les oratorios. Un volume. 4,50 Mcs.
Les Messes. 2 Volumes. 3 Mcs et 10 Mcs.
Les Passions. 3 Volumes à 3 Mcs.
Chants spirituels (Geistliche Lieder). 1 Volume. 4 Mcs.
Chorals pour chœur. 1 Volume. 6 Mcs.
Les œuvres pour orgue. 9 Volumes à 3 Mcs.
Les œuvres pour clavecin (Carl Reinecke). 12 Volumes à 2 Mcs.
Les partitions des différentes cantates se vendent aussi séparément.

EDITION PETERS

Cent cantates d'Eglise. Partition pour piano à 1,50 Mcs.
Phébus et Pan. Cantate profane. Partition pour piano 1,50 Mcs.
Les chorals pour chœur (Erk). Deux volumes à 3 Mcs.
Passion selon St. Jean. Partition pour orchestre 12 Mcs. Partition pour piano 2,50 Mcs.
Passion selon St. Matthieu. Partition pour orchestre 12 Mcs. Partition pour piano 2,50 Mcs.

Magnificat. Partition pour orchestre 4,50 Mcs. Partition pour piano 1,50 Mcs.
Messe en si mineur. Partition pour orchestre 12 Mcs. Partition pour piano 3 Mcs.
Les Messes brèves. Partition pour orchestre. 12 Mcs.
Motets. Partition 4,50 Mcs.
Oratorio de Noël. Partition pour orchestre 12 Mcs. Partition pour piano 3 Mcs.
Les œuvres pour orchestre et musique de chambre. (Complètes.)
Les œuvres pour clavecin (complètes en vingt-trois volumes).
Les œuvres pour orgue. 9 volumes à 3 Mcs. (Griepenkerl et Roitsch.)

Les œuvres vocales de Bach avec texte français

Ed. Lemoine: La Passion selon St. Matthieu (Gevaert). Partition pour piano et chœur 12 frcs.
Ed. Choudens: La Passion selon St. Jean (Bouchor-Guilmant) 12 frcs.
" Cantate pour la fête de Pâques (Bouchor-Guilmant) 4 frcs.
" Cantate pour le premier jour de Noël (Wilder-Guilmant) 4 frcs.
" Cantate pour le dimanche Sexagésime (Ruelle-Guilmant) 3 Fcs.
" Cantate pour le troisième dimanche après l'Epiphanie (Ruelle-Guilmant) 3 frcs.
" Cantate pour la fête de St. Jean-Baptiste (Durdilly-Guilmant) 5 frcs.
" Cantate pour le neuvième dimanche après la Trinité (Bouchor-Guilmant) 4 frcs.
" Cantate pour tous les temps (Bouchor-Guilmant) 5 frcs.
Ed. Fischbacher: Cantate No. 180 (Epiphanie). Réduction pour piano et chant.

Transcriptions pour piano

Ed. Peters: Œuvres pour orgue transcrites pour piano à deux mains par Franz Liszt, 2 vol. à 1,50 Mcs.
" Œuvres pour orgue transcrites pour piano à quatre mains (Gleichauf), 2 vol. à 3 Mcs.
Ed. Breitkopf et Härtel: Les chorals de l'Orgelbüchlein transcrits pour piano à quatre mains (Richter).
" Chorals de Bach transcrits par Busoni (à 2 mains).
Ed. Aibl: Chorals de Bach transcrits par Reger.

Piano à 2 mains

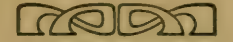
Toccate en ré mineur. Tausig. Busoni. J. Philipp. Reger.
Toccate en ut. Busoni. J. Philipp. Ansorge. Stradal.
Prélude et fugue en ré majeur et en mi bémol majeur. Busoni. Reger. Stradal.
Fugues en ré mineur; ré majeur; sol mineur. J. Philipp.
Six Préludes et Fugues. d'Albert.
Passacaille. d'Albert. Stradal.
Sonate et Concerto. Stradal.
Fugue en sol mineur. Liszt.
Prélude et fugue en mi mineur. Chevillard. Busoni.
Chaconne. Raff. Busoni. J. Philipp.
Sonates pour violoncelle. Raff.
Suites pour orchestre. Raff. Martucci.
Pièces diverses. Saint-Saëns. J. Philipp. Viana da Motta.

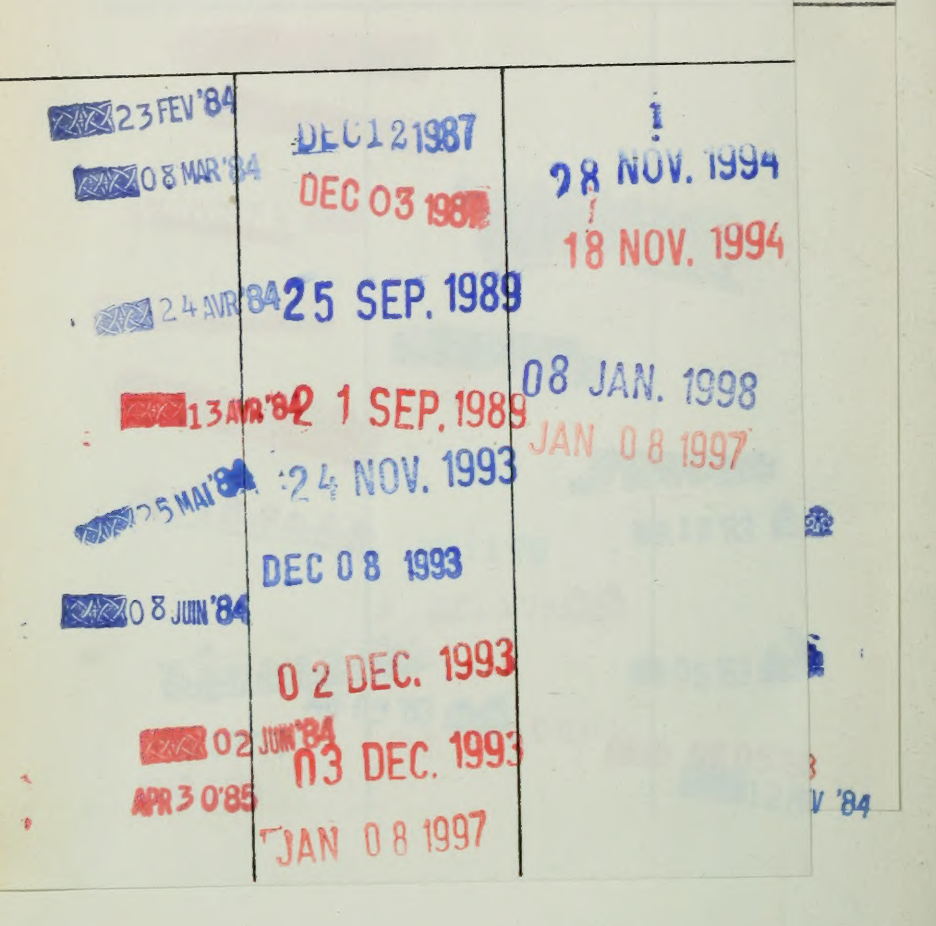
Piano à 4 mains

Toccate (ré mineur). Fantaisie (mi). Fantaisie et fugue (sol mineur). Prélude et fugue (la mineur). Reger.

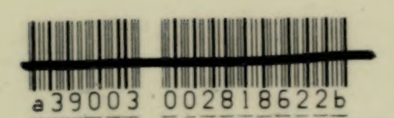
A 2 pianos

Préludes et fugues de clavecin. Humperdink (Ed. Schott).
Aria et variations (Goldberg). Rheinberger.
Chaconne. Luzzato (Ed. Durand).
Passacaille. Ouverture de la 29e cantate. Fugue en la mineur. Fugue en ré majeur. Concerto en la mineur. Fantaisie et fugue en sol mineur. J. Philipp (Ed. Durand).
Toccates (ré mineur, fa majeur, ut majeur, ré mineur). Préludes et fugues (sol majeur, mi mineur, la majeur). Choral (sol majeur). Sonate (ut mineur). Préludes et fugues (ré mineur, fa mineur, sol mineur). J. Philipp (Ed. Ricordi).





La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
23 FEV '84
08 MAR '84
24 AVR '84
13 AVR '84
25 MAI '84
08 JUIN '84
02 JUIN '84
APR 30 '85
DEC 12 1987
25 SEP. 1989
21 SEP. 1989
24 NOV. 1993
DEC 08 1993
02 DEC. 1993
03 DEC. 1993
JAN 08 1997
28 NOV. 1994
18 NOV. 1994
08 JAN. 1998
JAN 08 1997


a39003 002818622b